

EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 2 Sayı: 15 Temmuz 1988 Fiyatı: KDV dahil 800 TL.


Enis Akın

SÖZ'Ü GÖTÜRMEK

KEMAL DURMAZ - AKİF KURTULUŞ

Bir hareketlenmenin, bir kalkışmanın temel sorunlarından birisi, belki de en önemlisi, bu kalkışmanın, her anlamda «doğru» olup olmamasından önce, nereden ve nereye doğru yapıldığı, sözünü *nereye* götürmek istediğidir.

Doğruluk ya da yanlışlık, başlangıçta her zaman spekülasyona açık bir tartışma konusudur. Böyle bir hareketlenmeyi başlatanlar, kuşkusuz, bunun ahlâksal ve estetik olarak «doğru» olduğu algısından yola çıkmışlardır. Bu nedenle, tutarlı olunması bakımından, bu aşamada onlar açısından vurgulanması gereken, hareketlerinin doğruluğundan çok, sözlerini nereye gönderdikleri ve uzun vadede, bir diyalog zemini, bir medya olarak nereyi seçtikleridir.

Bir edebi hareket, kuşkusuz *edebiyat dışı* olamaz. Nesnesi, iştigal sahası, çalışma ve üretim ortamı, kültür, sanat ve edebiyat dünyasıdır. Varolan edebiyat ortamı, kendisine rağmen gelişen bir hareketlenmeyi ciddiye almayabilir - hatta başlangıçta ciddiye alamayacaktır ve alamamalıdır da. Bunun, hareketi başlatanlar için elbette hiçbir önemi yoktur. Böyle bir edebi hareketin temel sorunsalı, edebiyatı, *varolan* edebiyat ortamının dışına, adeta kopartılırcasına çekip çıkartmak, ilişkilerini bu ortamın dışına taşıyarak, toplumsal - tarihsel dönüşüm sürecinin yeni bir aşamasına denk düşmek üzere, yepyeni bir yapılanmayı bu ortamın *dışında* bir yerde gerçekleştirmeye yönelmek olmalıdır. Bu, bütün toplumlar, bütün uluslar için olduğu gibi, Türkiye için daha da özel olarak böyledir. Türkiye'deki sanat - edebiyat ortamının ulusal sınırları, sanatı ve edebiyatı boğma noktasına dek daralmış, ağırlaşmış durumdadır. Özellikle de son otuz yıldır edebiyat dünyası, toplumsal grup ve sınıflarla *dolaysız, apaçık* ve kendine özgü kurallarla kurulması gereken bütün bağlantılarını kopartmış ve olabildiğince kendi içerisine kapanmış durumdadır. Kendi dışına her açılma çabası, ancak politik referanslara dayanmak zorunda kalarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Üstelik bu referanslar, kendi tarihsel dinamikleriyle gelişen yeni yapılanmaların değil, sürekli olarak bir tür miras gibi devralınan, adeta devşirilen referanslardır. Sanat ürününün tüketilmesi her zaman politik bir referansa dayanmak durumunda kalmıştır.

Böyle bir sanat, politik mücadelenin yükseldiği dönemlerde kaçınılmaz olarak kaba bir yansıtmaya, bir idealleştirmeye ve slogancılığa yapışırken, düşüş dönemlerinde bu kez alabildiğine «ince» bir yansıtma ile, dayanılmaz bir yazgıcılık, ağlayıp sızlanma ile ya da çeşitli sövgü ve korku üretme biçimleriyle varolabildi. Politik politikacılar mezarları ve hapishaneleri doldurmaya başlarken, onların arkasından, insanı tiksindirecek denli kaba biçimlerinden, son derece ince bir şekilde örülenlere kadar binbir türlü sövgüleri kapsayan bir «sanat»ı üret-

meye koyulan «sanatçı»nın, «sanatın, gelecek bir toplumda ne olacağı» sorusunu sorması ve kendisini, verili ve tescilli değerler arasından seçilmiş bir etiketle tanımlayıp «huzur» bulmaması tabii ki beklenemezdi.

Özellikle son on yıl içerisinde «sol» sanat-edebiyatın, bir sınıfsal kategori olarak sermayenin, günümüz sanat ve edebiyat ahlâkını aleni bir şekilde «kapatmış» olduğu olgusuyla, gerçekten temelli, inandırıcı ve radikal bir hesaplaşmayı, edebiyatın kendi içerisinden ve kendi malzemesiyle uygulanan ve yürütülen bir şiddeti, bir kavgayı bir türlü başlatamamış olması üzerinde önemle durulmalıdır.

Böyle bir ortamda başlatılan yeni edebi hareket ve bu hareket dolayısıyla girişilen hiçbir eylem, hiçbir kavga, yıllardan beri böylece taşınıp getirilen bu edebî pratiği ve bu pratiğin taşıyıcıları durumunda olan «yıllanmış» edebiyatçıları değiştirmeye, onları yeniden örgütlemeye yönelik olamaz. Bu hareket, olsa olsa, onlardan ayrışmayı, en iyimser bir bakışla, onları «nötralize» etmeyi hedeflemelidir. «Biz»lerin, yani gelecek toplumu, sosyalist bir toplumu kurmak durumunda olan insanların böylesine bir edebiyat ortamı içerisinde, kendi ifade ettiklerini «alacak», «tutacak» sağlıklı ilişkilere yönelmesi, suya yazı yazma çabasından daha anlamlı bir çaba değildir. Kuşkusuz, bu verili ortama karşı alınan bazı «radikal» giysili tavırlar, zaman zaman bir «ilgi» odağı haline ve bir «itiraz»ın çekim merkezi durumuna gelebilmektedir. Ancak bu tavırlar, ortaya çıktıkları hızla bir moda akımına dönüşüp, yalnızca anılarımızda küçük bir zenginlik olarak kalabilmektedir.

Edebiyattaki her devrimci tavır, varolduğu toplumdaki devrimci dinamik ilişkileri hedef almak ve söz'ünü oralara götürmek zorundadır. Tartışma, bu devrimci dinamik ilişkilerin neler olduğu ve ileri sürülen sözkonusu ilişkinin nasıl bir biçim alması gerektiği üzerindedir.

★

Öncelikle yapılması gereken, sosyalist gerçekçilik adı verilen eğilimin ve bu kavramın önündeki koruyucu politik - ideolojik blokajın kaldırılmasıdır. Sanat ve edebiyatta sosyalist gerçekçi olmak, kesinlikle, sosyalist olmanın, devrimci olmanın *olmazsa olmaz* bir koşulu değildir. Türkiye'de ve dünyada hâlâ, sosyalist bir toplumu talep eden ve bu talep adına mücadeleye girişen sanatçılar, edebiyatçılar, üzerlerinde sosyalist gerçekçiliğin ağır «manevi» baskısını duyarak üretimde bulunmaya çalışmaktadır.

Sosyalist gerçekçilik denilen sorunsalı başlıca iki düzeyde, iki genel başlık altında tartışmak durumundayız. Bunlardan ilki, onun tarihsel gelişim sürecidir.

Bu tartışma, ilk devrimci demokrat Rus eleştirmen ve yazarları (Çernişevski, Bielinski, Dobrolyubov) ile Ekim Devrimi öncesine dek gelen bir süreci kapsayan kesitte başlatılabilir. Özellikle 1934 yılındaki Yazarlar Kongresi'nde sosyalist gerçekçiliğin aldığı biçim düşünüldüğünde, bu insanlara «militan» eleştirel gerçekçiler nitelemesi daha çok yakışmaktadır. Bu «militan» kavramı, özellikle Lukacs'ın, 19. yüzyıl Avrupa edebiyatı (Stendhal, Balzac, Flaubert, vb.) için yaptığı eleştirel gerçeklik tanımının üzerine yerleştirilmektedir. Ekim Devrimi'ne gelene dek ve özellikle de Ekim Devrimi'nin hemen ertesinde, 1925'e kadar, sosyalist gerçekçiliğin yanında bir çok başka eğilimler ve akımlar varlıklarını sürdürebildiler. Ancak 1925' ten itibaren, 1. Yazarlar Kongresi ile birlikte meydana çıkan ve ondan sonra da sürüp giden bir daralma sözkonusu oldu. 1934'ten sonra ise, artık, sosyalist gerçekçilik tek «resmi estetik görüş» durumundaydı.

İşte, tarihsel gelişme açısından, üzerinde önemle durulması gereken kritik nokta burasıdır. Bu noktada, tek ülkede sosyalist toplumun inşası, yükselen ve yerleşen faşizme karşı direnişin örgütlenmesi ve bunların özellikle de Sovyetler Birliği somutunda ortaya çıkarttığı sorunlar açısından, yalnızca tek «resmi estetik görüş»ün sosyalist gerçekçilik olarak saptanması olgusu değil, toplumun bütün alanlarındaki dönüşümler üzerinde önemle ve dikkatlice durulmalıdır. «Jdanov, Stalin'in bir ürünüdür; Stalin ise tarihin yetiştirdiği en gaddar adamlardan birisidir,» benzeri yakıştırmalar, en hafif ifadesiyle, yeni bir toplumun kuruluşunu anlayamamak ya da bu kuruluş sürecini anti-Marksist bir takım çözümlemelere tâbi tutmaya kalkışmak demektir.

Stalin'in, «sanatçılar insan ruhunun mimarlarıdır,» şeklindeki ifadesini ya da Jdanov'un, «edebiyatçılarımızın da ne yazması gerektiğini söylememizi neden anlamıyorlar?» sözünü, tek ülkede sosyalizmin kuruluşu, sosyalist ülkenin savunulması, sosyalizmin korunması gibi sorunlar ve bunların trajik sonuçlarıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. En azından, o dönemleri yaşayan bu insanlar ve onların mücadeleleri olmasaydı, bugün bunları tartışabilecek durumda bile olamayacağımızı hiç unutmamalıyız. Ancak, şöyle bir sonucu da mutlaka eklemeliyiz: Böylesine tarihsel koşullarda yapılan *pratik vurgular,* adı üstünde, *teorik* değil *pratik* vurgulardır ve teoriye «yapıştırılamazlar».

Tarihsel gelişimi içerisinde pratiğe değgin yapılan böylesi bir vurgulamayı, «tek sanat görüşü» gibi bir teoriye «yapıştırarak» evrenselleştirmeye çalışmak için, elimizde, yaşanan o dönemlerin somut sorunlarının dayattığı zorunlulukların ötesinde, çok daha başka nedenler olmalıdır.

İşte bu nokta bizi, ikinci ana başlığa taşımaktadır. Bu başlık, sosyalist gerçekçilikle teorik bir hesaplaşmadır.

Hem epistemolojisi, hem de üzerine teorik çatısını inşa ettiği öncül açısından, sosyalist gerçekçiliğin dayandığı temel, yansıtma teorisidir. Bu ise, Aristo'daki «mimesis» kavramından bu yana dallanıp budaklanarak ve giderek, neredeyse içinden çıkılamaz bir hal alan bir teoridir. Bu teorinin ve daha özel olarak da sosyalist gerçekçiliğin geldiği son nokta, özellikle son yıllarda yayınlanan Sovyet kaynaklı metinlerde, bu arada örneğin Kagan'da, saptanabilir. Bu metinlerde yer yer ifadesini bulan «yeniden üretim» kavramının, yansıtma teorisinden bir kopuş anlamına geldiğini gösteren bir belirti bulunmamaktadır.

Öncelikle kurtulmamız gereken tehlike, «Peki ama, yerine ne koyacağız?!..» şeklindeki bir paniktir. Panikten de çok, bir «ikame etme» histerisi diyebileceğimiz böyle bir telaş, aynı idealist bakış açısının bir uzantısı, izidir. Böyle bir hesaplaşma mücadelesinin kısa vadeli olacağını düşünmemek gerekiyor. Yapılması gereken, varolanın tavizsiz bir eleştirisidir. «Eyvah, şimdi ne yapacağız?!» telaşını yaşamanın tek nedeni, kendi olanaklarının farkında olamayıştan kaynaklanan bir güvensizlik ve buna bağlı bazı önyargılar olabilir ancak. Yerine hiçbir şey koymamalıyız ya da işte bütün bunları, bu süreci, bu kavgayı koymalıyız!.

★

Bugünkü edebiyat ortamından —belki de dürüstçe— rahatsızlık duyan bir edebiyatçı, edebi pratiğinde kafa tutmayan, mücadelesini sosyalist bir toplum projesi bağlamında ele almayan bir tavır içerisinde kaldığı sürece, bu rahatsızlığa da kaçınılmaz bir şekilde alışacaktır. Öte yandan, yine sosyalist bir toplumu talep eden ve —örneğin politik politika gibi— farklı pratikler içerisinde bulunan insanlarla doğal ve kaçınılmaz olarak bir ilişki içerisinde bulunmak, en azından böyle bir ilişkiyi tasarlamak durumunda olacaktır. Çünkü sosyalist bir Türkiye, tarihsel koşulların olduğu kadar, bunu talep eden insanların zenginliğinin ve pratiklerinin de bir ürünü olacaktır.

Yatay ilişkilerde, edebi kadroların en yakınında bulunanlar, kaçınılmaz olarak politik politikacılar olacaktır. «Politik politikacı» ifadesini, edebiyatçının da politik olması gerektiği —ve her durumda ister istemez öyle olduğu— belirlemesinden hareketle, bir ayrımı ortaya koymak üzere kullanmaktayız.

1960'lı yıllarda Türkiye'de sosyalist örgütlenmelerin yatay düzlemde gelişmesiyle, «sol» politikacı ile «sol» sanatçı arasında zenginleşerek açığa çıkan ilişkileri gözlememiz oldukça kolaylaşmıştır. Sol politikacı için, sınıfla [daha doğrusu kitleyle(!)] ilişki kurma ve bu ilişkiyi güçlendirme esprisi içerisinde, tanınan —ya da tanıtılan— ve kitle karşısındaki sürüm değeri yüksek sanatçıları istihdam etmek, bilinen biricik ilişki kurma tarzıdır. Böyle bir yaklaşımın pratik tezahürü ve böyle bir ilişkide politikacıya bahşedilen «yüksek rütbe»nin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkan olgu, sanatçının, kendisine neredeyse dikte edilmiş olan bir takım «yazı» ve «görüntüler»i sanat ürünü olarak kitleye sunmasıdır. Sosyalist bir toplumun kuruluşu için verilen mücadele içinde, başlangıçtan bu yana taşınagelen bir gelenekle, ilk sıranın tartışmasız bir şekilde her zaman politikacıya bırakıldığı bir hiyerarşi bulunmaktadır: Reddedilmelidir.

Öte yandan, bu ilişkinin muhatabı olan sanatçı için ise, politikacıya yapışmak, politikaya kapılanmak, sanatı için politik bir yapıdan referans almak, «sanatçı kişiliği» için oldukça sağlam bir korunak bulmak anlamına gelmekteydi. Bu korunak, sanatçının «kitle bağları»nda ifadesini bulmaktaydı. Partili —ya da partisiz(!)— bir sanatçının yapması gereken bir iş olarak gecelere çıkmak, şiirler okumak gibi eylemler, bu ilişkinin her iki tarafı için de asgari bir müşterek oluşturmaktaydı. Böylesine bir asgari müşterek, özellikle 1974 - 80 arası toplumsal mücadele dönemi içerisinde, bu ilişki için fazlasıyla yeterli olmuştur; ve bugüne yığılan bu ve benzeri sorunlar, büyük ölçüde, 1974 - 80 dönemi toplumsal pratiği içinde «partili sanatçı» kavramının bu denli sorumsuzca tahrip edilmesinin ortaya çıkarttığı olumsuzluklardan kaynaklanmaktadır. İşte, temelde bu nedenle sanatçı, 12 Eylül'e kadar kanatları altında yaşamını sürdürmeye çalıştığı politikacı mezarlığa ya da işkence tezgâhlarına, oradan da cezaevlerine doğru yola çıkarken, baştan başa bir terkedilmişlik psikozu içinde onun arkasından sövmeyi ya da dövünmeyi bir sanat haline getirebiliyordu. «Sanatı»ndan geriye bunlar kalmıştı çünkü.

Sanatı ve edebiyatı, politikanın koruduğu bir ilişki olma biçiminden çıkartıp, politikayla birlikte yürüyebilecek, ama ken-

di dilini ve kendi ilişki biçimlerini dayatabilecek bir düzeye ulaştırmak gerekmektedir. Bu geleneği içerisinde yaşayıp gitmeye fena halde alışmış olan politikacıyı rahatsız etmek için önce son derece güçlü bir entellektüel yapıya sahip olmak ve bu güçlü entellektüel yapının pratiği olarak, yine son derece zengin bir hareketlilik içerisinde bulunmak zorunludur. Edebî bir hareketin sınıfla ilişkisini politikacı kuramaz; edebiyatçı, bu işi politikacıya bırakamaz. Edebî hareket, sınıfla dolaysız ilişkisini kurabileceği bütün kanalları zorlamalıdır.

YARATMAK ve ÜRETMEK

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

Bilindiği üzere skolastik anlayış içinde, 'yaratma' tanrısal bir edimdir. Bu çerçevede, sanat ya da bilim gibi diğer alanlardaki yaratıcılığın ilk tanımlamaları da, tanrısal açıklamaya analoji içinde yapılmıştır. Salt 'dâhi'lere özgü olan bu yaratma, gizemli ve doğa-üstü bir esin ânıdır. Felsefede de ilk tanımlar bu anlayışa bağlıdır. Örneğin *Platon*, İon diyaloğunda şairin yaratıcılığını 'tanrısal kuvvetin sarsıntısı' ile betimler. Yaratıcılığın duyu ve us ötesi, dışı bir dehâya özgü esin işi olarak görülüşüne özgün örneklerden biri de *Pitirim A. Sorokin*'dir. *Sorokin*, yaratıcılığın kaynağını, 'mutlu bir kalıtım' ya da tümüyle bilinmeyen başka bir kaynağa bağlar. Yaratıcılığı ve yaratıcılık sürecini kendi özgeci (Altürist) psikolojisinin önemli bir kavramı olan 'bilinçüstü'ne dayandıran Sorokin, içgüdülere ya da davranışlara dayalı psikolojileri eleştirir ve 'bilinç-üstü'nü ;«Yaratıcı ilhamın, orjinalliğin, dehanın, spontanlığın tam seviyesi», «insanda tanrısal olanın payı», «tanrının kendini belli etmesi», «doğrunun, iyinin, güzelin yüce enerjisi» biçiminde tanımlar.[1] Bu tarz tanımlamalar yaratıcılığı daha çok, 'insan doğası'nın, 'doğa'nın ya da 'evren'in öz-niteliği olarak algılamanın bir sonucudur. Bu öz-niteliğin us tarafından kavranamayan, bilinemeyen bir gizemlilik olduğu açıktır. Yaratıcılığın us dışında din, ruh ya da tanrı merkezli açıklanışıdır bu.

Öte yandan, yaratıcılığın, örneğin *Bergson*'da aldığı biçim de usdışıdır. Ancak burada artık köken, din, ruh, tin vb. değil, sezgiye yol açan bir 'yaşama atılımı'dır (Elan Vital). Yaratıcılık tanımlamaları büyük ölçüde us-duygu, ussal-imgesel ayrımına dayandırılır. Yaratıcılığı ussal olandan uzaklaşmak olarak tanımlayan Bergson'un Elan Vital tanımını *Stumpf*, şöyle veriyor: «Elan Vital, tüm yaşamsal oluşun iç elementi ve tüm şeylerin içinden gelen bozulmamış sürekliliğin devinimi olarak yaratıcı güçtür.»[2] *Bergson*, yaratıcılığı ussal olanın dışında görür, ancak bu usdışı bölge tam tanımlanmamış olmakla birlikte tanrısal ya da içgüdüsel bir belirlenim altında da değildir. Bu nedenle Bergson'un açıklamalarını tanrısal ya da ruhbilimsel açıklamaların arasında bir yerde değerlendirmek gerekir. Stumpf, Bergson'dan sözettiği aynı makalede, *Whitehead*'in de yaratıcılıkta 'evrensel bir güç'ün hazır bulunduğuna inandığını yazar.

Croce'nin kuramında da sanatsal yaratıcılık, büyük ölçüde Bergsonvari bir ilham, atılım ve esin ânı olarak görülür ve sezgi olarak adlandırılır. *Croce* yaratıcılığı, özellikle ussal belirlenime karşıtlık içinde ele alır. Croce'de bilgi, ya düşgücü ya da us aracılığıyla elde edilir. Sezgi bireyselin, us tümelin bilgisini verir. Sezgi imgelerin, us kavramların üreticisidir. Croce sonuçta sezginin us gibi bir yöneticiye gereksinimi olmadığını, onun gerçekliği görecek kendi gözleri bulunduğunu ileri sürerek şöyle der: «Sanat sezgidir, ve sezgiler zamansız ve mekânsızdır. Hiçbir şey zamanda ve mekânda biçimlenmemiştir.»[3] Sonuç olarak Croce'de sanatsal yaratıcılık, sezginin kendini dışavuruş biçimleri içinde bir ifadeciliğe ya da anlatımcılığa indirgenir.

Yaratıcılığı betimlemekten öte gitmeyen bu tür felsefî çabalar, usa karşı konumları içinde muğlak ve çok genel bir çerçeve oluştururlar. Günümüzde de belirli bir akademizm dışında pek bir etkileri olduğu da söylenemez.

Yaratıcılığı bu tür gizemli güç merkezleriyle açıklamanın yarattığı katıksız idealist kurguculuğu aşmayı deneyen kuramlar kendilerine daha çok ruhbilimsel alanda yer bulmuşlardır. Bilimselleşme çabalarının kaçınılmaz bir sonucu oluşan bu eğilimleri *A. Vexliard*, başlıca üç öbekte ele alır.[4] Bunlar çağrışımcılık, Gestalt Psikolojisi ve Freud'un geliştirdiği psikanalizdir. *J. Piaget*'in sözcülüğünü yaptığı davranışçı (behaviourist) okul, yaratıcılığı çağrışım yöntemiyle açıklar. Gerçekte bu yöntemi hemen her psikolojik okul şu ya da bu anlamda kullanır. Davranışçılıkta, yaşam deneyimleri aracılığıyla bellekte önceden kaydedilen kavram, izlenim, duygu vb.. ögeler, çağrışım yoluyla, eskiye benzemeyen yeni bir düzen ve bağlantı içinde oluşturulur ki, bu yaratma edimidir. Yeni fikirler ya da imgeler önceden kazanılmış fikir ve imgelerin bir bireşimidir. Gestalt psikolojisi ise, nesnenin bütün olarak algılandığını, bütünün parçalara indirgenemeyeceğini ileri sürer. Dolayısı ile 'yeni' adım adım, ögelerin birleştirilmesiyle ortaya çıkmaz. O, bütün olarak bir iç aydınlanma ile elde edilir. Bir anda olup biten bir edimdir.

Freud, geleneksel psikolojinin sınırlarını parçalayan ve eski tarz algılamaları tümüyle dıştalayan, olasılıkla nesnel temelde bir sorunsal oluşturur. Olasılıkla diyorum, çünkü, Freud kuramının henüz aydınlığa kavuşmayan bölgelerinin (spekülatif içgüdüler kuramı) nesnelliğinden sözetmek oldukça güçtür. Ancak yine de özellikle 'bilinçaltı' ve 'psişik temsil' kavramları nesnel bilgi üretimine *yöneltici* bir mekanizmaya potansiyel olarak sahiptir. Freud kuramının sorunsal oluşturması ise doğrudan öznenin kuruluşu ile ilgilidir ve içgüdüler kuramından gidince öznenin kuruluşu (W. Reich'da olduğu gibi) biyolojik bir monizmin görüngülerine indirgenir, bilinçaltı ve psişik temsil kavramlarından gidince de öznenin kuruluşu, 'anlam' ilişkisinde somutlanır. Anlam ilişkisi ise, adlandırmanın toplumsal niteliği gereği 'söylev' de (discourse) somutlanır. Ne ki ilerde de tartışılacağı gibi anlam: ne Lacan'cı bir çizgi içinde, bilinçaltının dil gibi yapılandığı gerekçesi ile, dilbilimsel bir alan ile özdeşlenir ve bir işaretler dizgesine indirgenir ne de bazı 'Türk Filozof'ların ileri sürdüğü gibi bir iletişim dizgesine içselleştirilebilir.

Aşağıdaki çözümleme, önceki paragraflarda fazlaca şematik olarak betimlediğimiz kuramlarda olduğu gibi 'yaratıcı'nın tinsel bir merkez ya da bilinç-özne olarak kavramlaştırılıp kavramlaştırılamayacağına ilişkin genel bir izleği tartışmaktadır. Eğer yaratıcı, gizemli tinsel bir merkez ya da bir bilinç-özne olarak görülürse, çoğu idealist kurgucunun belirttiği gibi bu merkezlerin, yetenek, dahilik, bir iç enerji ya da evrensel bir güç sahibi olma gibi özellikleri olması doğaldır. Nasıl olsa kurgu sınır tanımaz. Gerçekten de Freud kuramı, yaratıcının yetenek ve benzeri özelliklerinin biyolojik bir determinizmini açıklamak için temel mi olmalıdır? Bu yaratıcı sanatçı ise, yaratıcılık, uygar toplum normlarının yarattığı baskı altında saklı kalan içgüdüsel güçlerin (libidonal enerjinin) ya da Ödip'e bağlı yasakların (insest yasağı) boşaltımı ya da sağaltımı aracı mı olmalıdır? Bir diğer deyişle sanatçının ortaya koyduğu plastik ya da söyleve ilişkin temsilleri, onun bastırılmış içgüdüsel dürtülerinin bir tezahürü müdür? Yaratıcılık böyle sinirceli bir halin tedavi alanı mıdır? Ve eğer böyleyse sanat pratiği ile psişik temsiller arasındaki anlam ilişkisi nasıl kavramlaştırılacaktır. Bu anlam ilişkisi sanatçının biyolojik varlığının merkezi konumu tarafından belirlenen bir öznelliğe mi bağlanacaktır, yoksa sanat ürünü yoluyla ortaya koyduğu temsillerin anlam düzeninin (anlamlandıran, anlamlanan, im) bağlı olduğu toplumsallık ilişkisi içinde mi görülecektir? Bu ânlam düzeni salt bir dil dizgesi ile aynileştirilebilir mi? vb... daha birçok soruyla açıkça vurgulanmak istenen şudur: Yaratıcılık bir 'öz'cülük (essentialism) temelinde mi yoksa bir 'maddî pratik' temelinde mi açıklanacaktır. Eğer 'maddî pratik' temelinde açıklanacaksa bu olgunun adı hâlâ, 'yaratıcılık' olur mu, yoksa 'üretim' gibi farklı bir kavramla birlikte terminoloji de değişecek midir? Freud kuramının bu sorulara açıklık getirmede bize katkısı nedir?

Freud, bulgusuna yönelirken insanın zihinsel işleyişindeki üç yapılaşmayı ayırdetmekle başlar işe. Bu yapıları, bilinçdışı, bilinçöncesi ve bilinç olarak adlandırır. Bilinçöncesi ufak bir dikkat çabası ile anımsanarak bilince geçebilen kavram, imge vb. için kullanılır. Bilinç, bilinen anlamda hiçbir çabaya gerek olmaksızın bilinebilir olanın alanıdır. Bilinçdışı (ya da bilinçaltı) ise, ruhsal gerçekliktir ve ne denli dikkat sarfedilirse edilsin, bu içerik bilinen anlamda bilince çıkmaz. Bilinçdışı kendine özgü içeriği ile *gerçeklik olarak* bir işleyiş mekanizmasına sahiptir. Zihinsel faaliyetlerin büyük bir çoğunluğu bilinçdışının yatırımlarınca belirlenim altında gerçekleşir.

Freud bu devrimsel buluşuyla, kendine dek gelen insanın felsefî antropolojik özne şeklindeki kavranışına ağır darbeler indirerek, ondan devrimsel bir kopuşu gerçekleştirir. En yalın anlamda Freud'le bilinç, ruhun yapılaşmasındaki merkezi konumunu artık kaybetmiştir. Bu görüş öteden beri bilinegelen tinsel özne merkezli Descartes öncesi monistik dünya görüşlerinin olduğu kadar, mekanik nedenselliğe dayalı Descartes'cı usculuğun (düşünüyorum o halde varım) düalizminin de yadsınmasıdır. Çünkü Descartes'cı düalizmin; düşünen 'ben' (bilinç-cogito) ile Varolan 'ben' şeklindeki köklü bölünmesinde bilinç, merkezi konumda idi, oysa Freud'un bilinçdışını keşfi ve bilincin faaliyetlerinin bu bilinçdışının yatırımlarınca belirlenmesi sonucu bilinç (cogito) bu merkezi konumunu kaybetmiştir. Descartes'cı nedenselliğin iflasını gören S. K. Yetkin benzer şekilde şöyle diyor: «Freud düşüncesini şöyle tamamlıyor, 'bi-

linçdışı' ruhsallığın ta kendisidir, onun asıl gerçekliğidir. Bu demektir ki Descartes'in 'düşünüyorum öyleyse varım' yargısı temelsizdir.'[5]

Freud kuramı bilinci insan gerçekliğinin merkezi konumu olmaktan çıkarınca felsefi kurguculuğun olduğu kadar, insana bir bilinç özne şeklinde yaklaşan tüm antropolojik, fenomenolojik ve Gerçekçi açıklamaların, deyim yerindeyse düşmanlığını kazanmıştır. Dolayısıyla, felsefe en kısa sürede Freud kuramına girmekte gecikmemiş ve psikanalizi yine bir öz-görünüş, ruh-bilinç düalizmine (üstelik Freud'u temel alarak) çevirmiştir. Bu eğilimin, en ilginç örnekleri, W. Reich ve H. Marcuse gibi düşünürlerin biyolojik özcülüklerinde izlenebilir. Nedir biyolojik özcülük ve Freud kuramının bu bağlamla ilgisi nasıl kurulmuştur?

Bilinçaltı, içgüdülerin dünyasıdır. İçgüdüler ise ancak temelde yer alan libidonal enerjinin tezahür ettiği biçimler içinde anlaşılabilir, çözümlenebilirdir. Libido kendi başına, enerji biçiminde olduğundan bilinçsizdir. Öte yandan bu libidonal enerjinin hareketleri insan gerçeğinin özünü kapsar. İnsan ancak libidonal enerjinin hareketinin görünüşünü —özün aldığı görünüşü— (temsil sistemlerindeki görüngüsel biçimi) bilebilir. O halde gerçek özne, bilinç etrafında odaklanan ego biçiminde ortaya çıkar. Buradan da egonun bu maddi-bedeni (libidonal enerjinin hareketi) üzerinde bir üst yapısal biçimlenme olduğu kabul edilir. Burada görülen çok açık biçimde felsefi düalizmin, öz-görünüş bağlamında geri geldiğidir. Ve bu düalizm Freud kuramı temelinde insan varlığının derin bir ikiye ayrılmasını ifade eder. Böylece Freud'un merkezsizleştirme çabası birey içinde köklü bir ikiye bölünme ile sonuçlanır. Bu bölünme toplumsal pratikte birey - toplum karşıtlığına dönüşmekte gecikmez. Denebilir ki ego, içgüdüsel güçleri, tezahür ettikleri temsil sistemleri içinde kavrar. Dolayısıyla temelde belirleyen libidonal enerjidir (bilinçsiz, maddi - bedeni temel). Belirlenen ise insan gerçekliği ve giderek insanın içinde yer aldığı gerçeklik. Biyolojik özcülük budur ve temel işlevi, tarihbiliminin temel savı olan «tarihi belirleyen sınıf mücadelesidir» önermesinin yerine libidonal enerjinin (Reich'da 'orgon'-un) ikame edilmesidir. Bu vargı, toplumbilimsel bağlamda yer alan bir sonuçtur. Olayın sanat pratiğine yönelik sonucu ise biyolojik özcülüğün ereksel niteliği içinde anlaşılabilir. Felsefenin köken ve son erekler sorularına yanıt veren bir çaba olduğu hatırlanırsa, yukardaki çözümlemede 'köken' sorusunun, 'libidonal enerji' olarak yanıtlandığı görülecektir. Şimdi de erek sorunu aydınlatılmalıdır.

Sadece Reich ya da Marcuse değil, hemen tüm sanat, ruhbilim ya da toplum-bilimsel Freud yorumlarında başvurulan açıklama tarzı şudur: Uygarlıkla doğa arasında bir çatışma vardır. Bu çatışma, cinselliğin doğal içgüdüsel güçleriyle, toplumsal hayatın bastırıcı güçleri arasındadır. Bu çatışmada libidonal enerjinin doyurulmasına karşı bir dizi direnç doğar. İçgüdüsel güçleri bastırmak zorunda olan bir toplumda, bu ego dirençlerinin bir zırh, bir 'karakter zırhı' halinde katılaştığı düşünülür. Reich, kendi tedavi yöntemiyle bu zırhta delikler açacak (Marcuse ise bunları toptan inkâr edecek) ve cinsel içgüdülerin serbest bırakılarak doyurulmasını sağlayacaktır. Ve düşlenen (amaçlanan) sistemde (geleceğin özgür ve sosyalist toplumunda) cinsel âdetler, bu temel içgüdüsel güçlerin ifadesine izin verecek ve böylece 'karakter zırhı'nın oluşumunu engelleyici yapı oluşacaktır. Giderek öz ile (içgüdüsel güçler) görünüşün (özün tezahür ediş tarzı, temsiller) arasında uyumlu bir birlik yaratılacaktır. Biyolojik özcülüğün erekselliği de buradadır. Amaç, öz ve görünüşün, *uyumlu birliktelik* olarak varoldukları bir toplum yaratmak düşüdür. Bu düşün toplumbilimsel ifadesi şudur: sınıf mücadelesinin rolü; maddi - bedeni özün doğrudan gerçekleşeceği, öz ve görünüşün mutlak olarak uyumlu olduğu bir toplum yaratma düşüne devredilir, aktarılır. Bu anlayış kendisine; Feuerbach sorunsalı çerçevesinde bir yabancılaşma kuramı ile, '1844 Elyazmaları' bağlamında Marks'da varolan hümanist yabancılaşma kuramında referans noktaları bulmakta zorluk çekmeyecektir. Öz ve görünüşün mutlak uyumunu öngören böyle bir uzlaşım formülünün kurguculuğundan sözetmek hiç de güç değildir. Çünkü temel sorun Freud'un, içgüdüsel güçlerin hareketini mi kavramlaştırdığı yoksa bu içgüdüsel güçlerin psişik temsil sistemleri içindeki görünüşlerinin hareketini mi kavramlaştırdığı noktasındadır. Freud'un metinlerinde bu anlamda bir tutarlılık olmadığı, bazan biri. bazan diğeri doğrultusunda gidip gelmeler olduğu bilinen bir olgudur. Ancak eğer birincisi esas alınacaksa o zaman kurgucu içgüdüler kuramına gidilir ki, yukarda çizilen şema böyle bir eğilimi gösterir. İkincisi kabul edilecek olursa Freud kuramının, nesnel bilgi üretiminde yer verilen önemi (sadece önemi) ortaya çıkacaktır.

Birinci yönelim (kurgucu içgüdüler kuramı) bağlamında sanatsal yaratma, ruhsal sağaltının bir çeşitlemesidir. Sanatçı, libidonal enerjinin yatırımları ile koşullu imgelemini, egonun katılaşmış dirençleri ile karşılaştırmadan, ancak yine de ondan sakınarak ters çevirip (plastik ve söylevsel temsiller) şeklinde yüceltir. İşte bu tersine yüceltilen içgüdüsel yatırımlı imgelem ürünleri sanat ürününde temsil edilirler. Dolayısıyla ürün, sanatçının kendi gerçekliğini de belirleyen içgüdüsel yatırımlarınca belirlenim altındadır. Bu görüş gerçeküstücülerden kübistlere dek, hemen tüm Modern sanat akımlarının temelinde yer alan sanatsal yaratıcılık görüşüdür. Sanat ürününün gerçekliği, insanın içgüdüsel gerçekliğinin ego-toplum baskısı atlatılarak tersine yüceltilmesidir. Sanatçı bunu yapmakla belki de sinirceye yol açabilecek olan içgüdüsel yatırımlarını doyurmaktadır. Sanatsal yaratma böyle bir sağaltım yöntemine dönüşmekle, Aristoteles'in arınmasını (Katharsis) da gerçekleştirmiş olmaktadır. (H. Read bu görüştedir.) Ancak ortada bir sorun var, bilinir ki:

Duyu; nesneden gelen uyarıcıya karşı gösterilen fiziksel tepkidir.

Algı; dış ve iç dünyadaki nesne uyaranlarının ve oluşan duyuların zihinsel yorumudur.

Duygu ise; duyu ya da algıların zihin tarafından mantıksal işleyiş düzeyine varılmadan, imgelem alanında *farkına varıldığı* uğrak ya da durumdur.

Görülüyor ki, daha algıdan itibaren bilinç imgelemin, çalışmasına katkıda bulunuyor ya da düzenleyicilik ögesi katıyor. Eğer sanatsal yaratma salt içgüdüsel yatırımların temsil sistemleri içinde ifadesi olsaydı bu, kendiliğinden, başıbozuk ve düzensiz bir ifade olurdu, daha doğrusu *ifade* olmazdı. Ve hatta imgeler kurulamazdı, temsil gerçekleşemezdi. Picasso'yu düşünüyorum, Dali'yi ya da Kandinsky'i, bu sanatçıların yapıtları imge üretiminde, temsillerde, bilincin katkısını azaltma eğilimine karşın, bilincin katkısıyla gerçekleşmiştir. Picasso'daki düzen ve yorum, Kandinsky'de neredeyse matematiksel hesaplamalara dayanan biçimler vb.. Sanatsal yaratmanın içgüdülerin doyurulması olduğu teranesi, bilincin etkisini yadsımanın nesnel gerekçesini oluşturmuyor. O halde incelenmesi gereken işin bir de öbür yönü, psişik temsil sistemi yönü var. Sanatsal yaratma *belki* o zaman daha açık kavranılır olacak ve yaratmadaki 'öznellik' gibi önemli bir sorun yanıt bulacağı bir yola girecektir. Freud'ün gerçek önemini de bu bağlamda aramak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü temsil sistemlerinin hareketini kavramlaştırdığı en önemli çalışmaları düşlerle ilgili olanıdır ve sanatsal yaratma da genellikle bu düş işlemine (dream work) anoloji içinde yapılır.

Gizli düş içeriğinin görülen düş haline geçmesini sağlayan zihinsel işlemlere 'düş işlemi' deniliyor. Önceden bilince çıkması engellenen içgüdüsel güçler (id dürtüleri, libidonal enerji) gizli düş içeriğini oluşturur. Dolayısıyla gizli düş içeriği bilinçsizdir ama görülen düş (gizli düş içeriğinin temsili) bilinçlidir. Bu olay içgüdüsel güçlerin hayali doyurulmasıdır (sublimation). Görülen düşün istek doyurucu olması gizli düş içeriğinden dolayıdır. Gizli düş içeriğinin, görülen düşe çevrilmesi işlemi görsel-plastik ya da duyusal temsil sistemleri ile olur. Görülen düş, gizli düş içeriğini oluşturan bastırılmış isteklerin yoğunlaştırılmış şeklidir.[6]

Egonun 'düş sansürü' nedeniyle düş, anlaşılırlık ve anlamlılık özelliğini genellikle yitirir. Ego savunması, gizli düşü, görülen düşe çeviren temsil sistemlerindeki düzeni, dizimi ve yerdeğiştirmeyi karıştırır ve anlamsızlaştırır. Egonun tüm karşı çıkışına karşın yine de gizli düş içeriği uykuda, 'görülen düş' haline gelir. Ego bunu önleyemez ama tanınmayacak hale de getirir. O halde görülen düş, gizli düş içeriği ile ego savunmaları arasında bir uzlaşımdır. Düş'ün anlamı bu uzlaşım mıdır? Bir başka deyişle düş'ün anlamı, uzlaşım olarak ortaya çıkan, görülen düşün içeriği, temsil sistemi midir? Freud kuramının geleceği açısından son derece tehlikeli bir sorudur bu. Çünkü düşler kuramının en çok eleştiri aldığı konu, düşün anlamına verilen yanıttır. Freud, düşün anlamının sadece 'gizli düş içeriği' (libidonal enerjinin hareketleri) olduğunu belirtir. Düşün anlamının sadece gizli düş içeriği olarak tanımlanması hemen ardından şu soruyu getirir; gizli düş içeriği, libidonun hareketi olması bakımından esasen bilinçsizdi. Nasıl oluyor da böyle bilinçsiz bir mekanizma, düşün anlamını oluşturuyor. Anlam sözcüğünün anlamı değişmeksizin 'gizli düş içeriği' ile 'anlam' deyimleri bir arada kullanılamazlar. Bu açmazı gören Freud, gizli düş içeriğinin tanımını genişletmeyi denemiş ve günlük yaşantılar, bunalımlar ve baskıları da tanıma katmıştır. Ama bu çaba da sorunu çözmez. Kurgucu içgüdüler kuramı bağlamında kalındığı sürece de sorunun çözümü yoktur.

Nesnel yönelim, bizim gizli düş içeriğine nasıl vardığımız, onu nasıl gördüğümüz ile ilgilidir. Gizli düş içeriği, ancak görülen düş olarak plastik temsiller aracılığıyla ve biçimlerle bilince çıkabiliyor. *O halde eli-*

mizde tek gerçeklik alanı vardır: genel olarak ruhsal ve zihinsel temsil sistemi biçimleri. Temsil sistemlerinde ortaya çıkan plastik temsiller (görüntüler, biçimler) ve ses duyularının düzeni ve dizimi, anlamın düzeni ve dizimidir. Daha önce izledik ki, Freud; ruhsal yaşamın hareketini, kendi ruhsal temsilcilerinin hareketinde tezahür eden içgüdüsel enerjilerin, engellenmesi ve yönlendirilmesinin hareketi olarak değil, anlam ve temsilin hareketleri olarak belirliyor ve bu konuyu açıklayan bir örnekler yığını sunuyordu.

Eğer elimizde tek gerçeklik olarak salt anlam ve temsil sistemi varsa, sadece felsefi kurguculuğa düşmemek pahasına, bu sisteme yatırım yaptığı söylenen libidonal enerjinin hareketini değil, *bizzat bu sistemi* kavramlaştırmak gerekir.

Bu bakış açısıyla denebilir ki anlamlandırıcı ilişkilerin biçimleri; anlamlandıran, anlamlanan ve im'in eklemlenme biçimleri ie karakterize olur ve bu eklemlenme biçimleri doğaları gereği toplumsaldır. Anlam ve temsil sisteminin biçimleri; verili bir toplumsal düzenlenişi karakterize eden, belirlenmiş gidimli pratikler (discoursive practices) kümesi tarafından kurulur, ancak aynı zamanda bu gidimli pratikler kümesinin kurucusudur da. Görülüyor ki burada hem özneyi kuran, hem de toplumsal biçimlenmeyi karakterize eden pratikler aynı düzen içinde eklemlenmektedirler. Bu aynı düzen, gidimli pratikler düzenidir. Gidimli pratikler, ideoloji pratikleri içinde kurulan, yaşanan ilişkiye ussallık ve meşruluk sağlarlar. Gerçek varoluş koşulları ile kurulan ilişkinin ussal, meşru ve doğal oluşunun temelinde gidimli pratiklerin düzenleyici, dizici ve yönlendirici özelliği belirleyicidir. İnsanlar, gidimli pratiklerce meşrulaştırılmış ideoloji pratikleri içinde ve arasında yaşarlar, onları düşünmezler. Düşündükleri ve inandıkları için değil içinde özne olarak yaşadıkları için bu ideoloji pratiklerinin eylemlerine katılırlar.

'Gizli düş içeriği'nin belirleyici olarak ele alınması bu bağlamda gidimli pratiklerin özelliği nedeniyledir. Ancak eklemek gerekir ki, gidimli pratik bazan (özellikle yapısalcılar ve linguistikcilerde) anlamın düzeni, dizimi ve yerdeğiştiriciliği ile özdeşlenebilir ve bilinçaltının bir dil gibi yapılandığı ileri sürülebilir. Bu durumda da anlamın düzeni gidimli pratiğin temel özelliklerinden sadece biri olan işaretler ve simgeler dizgesinin düzeni ile aynileşir. Gerçi işaretler ve simgeler dizgesinin düzeni ve dizisi insanın maddî bir pratiğidir ancak, insanın içinde yer aldığı ve yer almakla da 'özne' konumuna girdiği gidimli pratiği salt bir anlam ve işaretler dizgesi olarak (söylev pratiği olarak) anmak yanlıştır ve kavrayışı güçleştirir. Gidimli pratikler sadece konuşma ve yazmadan ibaret değildir.

Gidimli pratik, toplumsal bir etkinlik olarak maddidir ve 'anlam'dan fazladır. Toplumsal düzeyde bu pratikler ideoloji pratiklerine eklemlenmiş durumdadırlar. *İnsan - toplum ilişkileri; ifadesini yalın olarak değil ideoloji pratikleri içinde bulmaktadır.* O halde gidimli pratiğin düzen ve dizi rejimini belirleyen, eklemlendiği ideoloji pratiğidir. Böyle bir gidimli pratik içinde öznenin konumunu artık bir bilinç özne olarak kurma olanağı yoktur. İnsan özne toplumsal biçimlenme içinde belirli bir 'yer' kaplamaz, tikelliklerini, içinde eklemlendikleri pratikler bütününden alan bir dizi belirleyici pratiğin ara kesiti olarak oluşur. Marks'ın Grundrisse'de dediği gibi; «Toplum bireylerden oluşmaz; o, içinde bireylerin kendilerini birbirlerine göre konumlandırılmış buldukları ilişkiler ve koşulların toplamını ifade eder».

Oysa; «Bir özcülük (essentialism) temeline dayanan, hümanist olsun, biyolojist olsun psikolojilerin merkezi kategorisi 'birey' kavramıdır. Böylece onlar, Marks'ın Feuerbach üzerine altıncı tezinde formüle ettiği hayati önemdeki kopmayı görmezlikten gelmektedirler. 'İnsanın özü her bireyin kendi yapısında mevcut bir soyutlama değildir, gerçekte o, toplumsal ilişkilerin bütünüdür'. Şu halde Marksizm bu alanda bir alternatif, marksist ya da maddeci bir psikoloji olarak ortaya çıkamaz. Görev, halen bir burjuva disiplininin hizmet ettiği bir alan yerine marksist bir yenisini yaratmak değil, nesnesi teorinin dışında, ondan önce gelen ideolojik biçimlenmeler tarafından verilmeyip, teorinin kendisi tarafından kurulacak olan tümüyle farklı bir sorunsal oluşturmaktır. (...) Ruhbilimin teorik ideolojisinin kapsamına giren görüngülerin biliminde bir iyileşme sağlama yolundaki her girişimde ortaya sürülmesi gereken şey, temel sorun her ne karakterde olursa olsun bir yerini alma meselesi değil, bir kopuş olduğunun anlaşılması olmalıdır. Materyalist psikoloji diye birşey olamaz, bu olanaksız bir şeydir, iki terim birbiriyle çelişir.»[7]

O halde şimdiye kadar sanatsal yaratma olarak adlandırdığımız şey, bir yaratıcı bilinç özne, ya da biyolojik özcülüğün belirlenimi altındaki yetili özne ya da bastırılmış içgüdüsel dürtülerini ve komplekslerini doyurarak tedavi olmaya yönelmiş bir ruhsal özne vb... türden bir öznenin edimi, etkinliği değildir. Yaratma böyle bir öznenin özelliği olmaktan çıkınca artık 'yaratma' olmaktan da çıkar. Çünkü yaratma sorunsalı iradesini gerçekleştiren bir bilinç özne olarak sanatçıyı gereksiniyordu. Yukarda gördük ki böyle bir bilinç özne, biyolojist ya da hümanist ya da psikolojist ideolojilerin gerektirimidir ve tarihbilimi ile çelişir. O halde sanat ürününün üretim süreci diyebileceğimiz bir sürecin temel özelliklerini görebiliriz şimdi.

Sanat ürünü, toplumsal ve maddî bir pratik olarak, sanat pratiği denen özgün alanın tüm ögeleri arasındaki ilişkinin somutlanışıdır. Ama öncelikle sanat pratiği ve ögelerini belirleyelim. Sanat pratiği olarak adlandırılan bu edimsel alanın ayırdedici özelliği, gidimli pratiklere hem karşıt hem de birarada sürdürdüğü varoluşudur. Örneğin gidimli pratiğin eklemlendiği ideoloji pratiği sanatsal üretimin hammeddesidir. Sanat pratiği; dönüştürücü özelliği gereği bu ideoloji pratiğinin sabitleştirilerek sınırlarının gösterilmesine (bir diğer deyişle ideolojik yaşamanın doğal olduğuna dair sarsılmaz inancın yıkılmasına) çalışır. Bunu elbette temsil sistemlerinin geliştirilmesi ve dönüştürülmesi ile yapar. Temsil sisteminin düzeni ve dizimi (biçimi) gidimli pratik tarafından oluşturulur ama aynı zamanda bu düzenlenmiş biçimlenmiş temsil sistemi, sanat pratiğinin içinde yer aldığı sanat geleneğidir de. Görüldüğü gibi sanat pratiği bir yandan hammaddesini (ideoloji pratiğini) dönüşüme uğratırken öte yandan yine kendi hammaddesinin bir unsuru olan ve gidimli pratik tarafından belirlenen sanat geleneğinin sınırları (biçim olanaklarının sınırlılığı) ile karşılaşır. Sanat pratiğini damgalayan uğraşın, biçim olanaklarının dönüşümü ve geliştirilmesi, oluşu buraya dayanır. Sanatın bir 'biçim' olarak kavramlaştırılışı da. Sanat pratiğinin dönüşümü hammaddenin (yaşanan ideoloji pratiklerinin) kurmaca sınırlar altında sabitleştirilmesi (sınırlarının gösterilmesi) için biçim olanaklarının (temsil sistemlerinin) dönüşümüdür. Bu dönüşüm temelde, biçim olanaklarını ve bu olanakların üretim araçlarını elinde tutan mülkiyet ilişkilerinin egemenliğindeki sanat ve birey arasındaki ilişki biçimlerinin dönüştürülmesini amaçlar. Öte yandan sanat pratiğinin dönüşümü gerek temsil sistemlerine biçim veren ve gerekse ideoloji pratiklerine ussallık ve meşruluk kazandıran gidimli pratiklerin sınırlarının sarsılması ve onların da dönüştürülmesini amaçlar. Esasen ideoloji pratiğinin dönüşümü (dönüştürülen ideoloji değildir, pratiğidir), gidimli pratiğin dönüşümünü de beraberinde getirir. Çünkü bu ikisi kuramsal olarak ayırdığımız ancak, gerçekte bir bütün olarak işleyen maddî pratiklerdir. Böylece temsil sistemleri (biçim olanakları) kendisine düzen veren, yönlendiren gidimli pratiklerin sınırlarını zorlamakla, düzen verme, dizme ve yönlendirme mekanizmasını da dönüştürür.

Özetlersek sanat pratiği; hammaddenin (gidimli pratiğin eklemlendiği ideoloji pratiği ve içinde yer alınan sanat geleneği) belirli araçlarla (biçim olanaklarının üretim araçları) ve belirli bir insan emeği harcayarak (ideoloji pratiklerince çağrılan küçük özne sanatçı) belirli bir ürüne (gidimli pratik tarafından düzenlenen ve kendisini düzenleyen bu gidimli pratiğe karşıtlık içinde varolan temsil sistemi) dönüştürülmesi sürecidir. Bu dönüşüm olayında artık sanatçının belirleyiciliğinden değil, sanat pratiğinde yer alan maddi ögeler arası ilişkilerden sözedilebilir. Bu dönüşüm artık bir yaratma değil, bir üretimdir. Ne ki, sıradan bir üretim değil yeni bir temsil sistemi (yeni bir biçim ve anlam) üretimidir.

Çözümlemelerimiz, yaratıcılık sorunsalından köklü bir kopuşu ve sorunun 'üretim' edimi çerçevesinde kavramlaştırılabileceğine ilişkin vargılara ulaştı. Bu vargılar, bilincin merkezi konumuna bağlı kavramlaştırmalardan ayrılmayı da beraberinde getirdi ve öznelliğin, gidimli pratiklerce düzenlenen dizilen ve yönlendirilen temsil sistemlerinin (biçimlerin) üretiminde ortaya çıktığı belirlendi. Çünkü temsil sistemleri hem gidimli pratik tarafından oluşturuluyor hem de kendisini oluşturan bu pratiği dönüştürüyordu. Çünkü, tüm toplumsal pratikler gibi sanat pratiği de hem gidimlidir (bilinçsel) hem de maddi. Burada temsil sistemlerinin gidimli pratiğin düzenine tabi olması, imgelemin oluşumuna bilincin düzenleyici katkısında olduğu gibidir. Fark, bilinç bir özne gerektirirken, gidimli pratik bir ilişki biçimini gerektirmektedir. Bu ilişki biçiminin dönüşümünde (gidimli pratiğin dönüşümünde) öznelliğin katkısı yine de araştırılması gereken bir konu ise de, onu biçim olanaklarının gelişimi ve dönüşümü süreci olarak, bir diğer deyişle bir ideoloji pratiğine eklemlenerek varolan gidimli pratiklerin sınırlarını sarsan ve onu 'olan' bir gerçeklik olarak değil, 'olabilir olan' gerçeklik formuna dönüştüren bir METAFOR ÜRETİM süreci şeklinde kavramlaştırmak eğilimindeyiz. Ne ki, buradaki 'olabilir olan' ifadesi; Aristocu bir anlayışla olasılık ve zorunluluk yasalarınca olabilir olan genelin tikelde yansıtılması ya da Lukacs'cı bir 'tipik durum' yaratılması olmadığı gibi, geleceğin ahlakı olarak ilan edilen bir 'olması gereken' (praksisin tezahür tarzı) da değildir. 'Olabilir olan' sadece gidimli pratiğin ve eklemlendiği

ideoloji pratiğinin sabitleştirilip bütünüyle kurmaca sınırlar altında biçim olarak üretimidir. Olabilir olan, bir şeyin ille de şöyle olması gerektiği (gidimli pratiğin düzeni ve yönlendiriciliği) karşısında, böyle de olabilir (temsil sisteminin yeni ve karşı çıkan yapısı) demektir.» İmgelerin ya da sanatsal temsilin; yansıtmak, yaratmak, yeniden yaratmak, çarpıtmak gibi terimlerle ifadesi aynadaki görüntü benzetmesine dayanır ve iki ayrı varoluşu (düalizmi) öngörür. Oysa böyle birşey yoktur; tek bir karmaşık yapı vardır. Bu yapı gidimli pratiklerden oluşur; şeyler bu pratiklerin arakesitidir.»[8]

Bir ideoloji pratiğinin eklemlendiği gidimli pratik içindeki adlandırmasıyla yaratıcılık, artık tüm gizemli, soyut ve bilinemezci ögelerinden arınmış ve sanatın bir 'biçim' olarak kavranışına bağlı olarak üretim edimine dönüşmüştür. Üretim ise, sanat geleneğinin ve ideoloji pratiklerinin meşruiyetine karşı, temsil sisteminin (biçimlerin ve metaforların ve simgelerin ve tüm biçim olanaklarının) bir direnişine dönüşmüştür. 'Olan'ı, 'olabilir olan'a dönüştüren bu direniş, kendisini oluşturan, kendisine biçim veren gidimli pratiğin egemenliğine karşıdır ve bu gidimli pratiğin işleyiş mekanizmasını 'olan'dan 'olabilire' dönüştürmeye yönelen bir direniştir. Böyle bir sanatsal üretim anlayışı doğal olarak öncelikle, kendi ideolojik geçmişi olan felsefi kurgucu yaratıcılık sorunsalından temelli bir kopuşu öngörür.

NOTLAR :

1) Sorokin, P.A., **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri,** Bilgi Yay., Ank. 1972, s. 199

2) Stumpf, S. E., **Philosophy: History and Problems,** McGrow-Hill Publishing Inc., New York; 1977, p. 387

3) Croce, B., 'Art as Intuition' in, **Problems in Aesthetics,** Ed M. Weitz, McMillan Publishing Co., Inc., New York, 1970, p. 93

4) Vexliard, A., D. T. C. F. Felsefe Arş. Dergisi **ARAŞTIRMA** C. IV, Ankara, 1966, s. 112

5) Yetkin, S. K., **Estetik ve Ana Sorunları,** İnkılap ve Aka Yay., İst. 1979, s. 17

6) Bu paragrafta özetlenen düş konusu için bkz: Brenner, C., **Psikanalizin Temelleri,** Yankı Matbaası, Ank., 1977, ss. 150-68

7) Rose, N., ve Ark. 'Psychology, Ideology and Human Subject, in, **Ideology and Consciousness,** No. 2 Octobre - 1977, p. 30

8) Rose, N., ve Ark. ibid p. 48

DÜALİZM, MİTOLOJİ VEYA «SANATERAPİ»

GÜRSEL KORAT

Trobriand yerlilerinin yaşamını incelerken, Oedipus karmaşasının bu toplulukta bulunmadığını saptayan Malinowski,[1] bu karmaşanın erkek - egemen toplumun ve ailenin çocuğa aşıladığı *toplumsal* bir ruh bozukluğu olduğunu söylememizi kolaylaştırıyor. Oysa Freud, Oedipus karmaşasını biyolojik bir temele dayandırmıştı; her çocuk, gelişiminin belirli bir evresinde böyle bir karmaşa yaşamak zorundaymış gibi kuramını formüle etmişti. Dolayısıyla Oedipus karmaşasını toplumsal bir ruh bozukluğu olarak değil, insanın *bireysel özünde varolan* bir olgu olarak ele almıştı.

Freud, *fallik dönem* adını verdiği, çocuğun cinselliği keşfetme döneminde erkek cinsel organıyla ilgili açıklamalarda bulunarak, Oedipus karmaşasını beş yaş civarında yaşanan bu dönem özelliklerine dayandırıyordu. Ona göre erkek çocuk babasının kendisini kastre edeceğini, kız çocuk ise annesinin kendisini kastre ettiğini sanır. Dolayısıyla aynı cinsten ebeveynlere düşmanlık başgösterir.[2]

Freud'un tüm kuramını bir an için doğru saysak bile, onun, doğruluğunu ampirik olgulardan aldığını görürüz. Çünkü Freud açıklamalarını içinde yaşadığı toplumun bağıl ilişkilerine dayandırmıştır. O toplumsal koşullar ortadan kalktığında kuramının anlamı kalmaz. Kaldı ki Freud'un bir çok genellemesi çok dar bir alanda gözlediği klinik olayların tüm insanlığa maledilmesi yanlışına dayanır.

Freud karşılaştığı bir çok nevroz olayını doğru değerlendirerek, insanın cinsel dürtüleri ile toplumun ahlâk kuralları arasındaki uzlaşmazlığı, kişinin bilincinde oluşturduğu çelişkiye bağlıyordu. Ancak yanılgısı, belirli bir toplumda, giderek onun bir parçasında gözlediği bu özellikleri, tüm insanlığın geçmişi ve geleceği için de geçerli özellikler olarak ele almasıydı.[3]

Sormak gerek: niçin erkeklik organı önemli? Doğanın kadınlar üzerindeki bu zorbalığı neden? (Yoksa Freud erkek egemen toplumun fetişini yasa koyucu mu sanıyor?) Erkek egemenliğinin yıkıldığı koşullarda, yeni bir demokrasinin, sosyalist demokrasinin sınıfsız topluma dönüştüğü tarihsel gelecekte, erkeklik organı kavuşulması gereken bir altın madeni olma durumunu nasıl koruyabilir? Öyle bir çağda *kadın olma talihsizliği* diye bir şeyden söz edilebilecek mi?

Çünkü şunu kesinlikle savunabiliriz: Oedipus karmaşası, ataerkil zorbalığa dayalı toplumdaki erkek egemenliğinin bir psikoloji kuramına yansıması ancak bu kadar belirgin olabilirdi. Dolayısıyla bir kuram ancak bu kadar özneleşebilirdi.

Freud, baba düşmanı Karamazov'u, Shakespeare'i ve Oedipus'u görür görmez dört elle sarılıyor. Oysa *karşı cinse dostluk aynı cinse düşmanlık* formülünde açıklamasız bıraktığı Orestes, karşı cinse, annesine düşman olmakla boynu bükük bekliyor. Kim bilir, doğulu toplumlardan bir başka Freud çıksaydı, Oedipus karmaşası yerine *Orestes karmaşasını* geçirir ve formül olarak da *aynı cinse dostluk, karşı cinse düşmanlık* bileşimini seçerdi, deyip geçeceğiz.

Freud, düş çözümlemelerinde önemli olgular yakalamıştır; ama Freudizm'de sanatın *uyanıkken görülen düşün yaratıcının emrinde olması* olarak açıklanması; düşlemin kurbanı olan bir nevrozlunun yerine, nevrozunu kurban eden sanatçının geçirilmesi[4] çok yanlış bir saptama olmuştur. Çünkü sanatsal yaratma eğer cinsel enerjinin yüceltilmiş haliyse ve nevroz sanatsal yaratma için gereklilikse sanatçının *sapınçlı* olduğunda duraksamamak gerekir. Nitekim Freud'un yaptığı da başka bir şey değildir.

Ötesi, cinsel enerjinin (libidonun) toplumsal bakımdan onay görmeyen dürtüleri rasyonalize etmek için yüceltilmesi ve bundan sanatın türemesi[5] savı, cinsel enerjinin baskı altında olmadığı toplumlarda ya da günümüzde tek tek de olsa cinsel baskısız yaşama şansı bulan bazı insanlarda sanatsal özün yok olacağı anlamına gelir. Bu ise *Altamira* ya da *Lascaux* mağaralarında resimleri bulunan dünyanın saptanmış ilk ressamlarının durumlarını açıklayamaz. Çünkü çağ bakımından o dönem insanı cinsel baskı altında değildi. Bunu Malinowski' nin bulgularına dayanarak söyleyebiliriz. Öte yandan, hadımların, eşcinsellerin en iyi sanatçılar olmaları gerekirken, böyle bir kesinleme yapmamız da olanaksız görünüyor.

İnsan toplumsal bir varlık olduğundan, salt içgüdüsel davranan bir organizma gibi değerlendirilemez. Dolayısıyla üretici etkinliklerinde ve doğa ile mücadelesinde günden güne özgürleşen bilinci, toplumsal örgütlenme davranışı taşıması, insanın sanatsal etkinliğine bilinç ögesini yerleştirmiştir. Sanat, fizyolojik gerilimi hareket yoluyla gideren etkinliklerden bu yönüyle ayrılır; o bir arınma olduğu kadar sanatbilgisel bir yüklenmedir. O bir üretim sürecidir; dolayısıyla bilinçsiz, rastgele, sistemsiz bir çağrışım sürecinden ayrı nitelikler taşımaktadır. Çünkü üretim, bilgi ve sistematik işidir.

Burjuva epistemolojisinde her varlığı tek, bireyi toplumdışı ve etkilenim sürecinden bağımsız değerlendirmek gibi anarşist bir yan var. Bu durum Fromm'da insanın gelişimini ve evrimini belirleyen yasalarla, toplumların sosyo ekonomik gelişimini belirleyen yasaların ayrılığını söylemeye kadar dayanıyor.[6] Birey ve toplumu mekanik bir biçimde birbirinden ayıran düalistik yanılgıda, bireyin tekilliği ister istemez öne çıkıyor. Varoluşçu Psikoloji ise bu tekliğin övgüsünü trajik bir biçimde yapıyor:

Evrende kendi varlığını yaratan tek varlık insandır ve insandan başka tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır. (...) İnsan yaşamaya başlamadan önce yaşam yoktur. (...) gerçekte doğada insana yol gösterecek kendinden başka hiç bir şey yoktur. O halde insan özgürdür, yaşamını hangi biçimde isterse çizebilir.[7]

Bu sözlerden yola çıkarak şöyle de diyebilirsiniz: Merkeze insanı alınca o insandan önce evren de yoktur. Devekuşu başını kuma sokarsa herşeyi ortadan kaldırabilir!

Birey - toplum zıtlığına dayanan düalizmi Jung'da daha çarpıcı bir şekilde, başka bir biçim altında buluruz: Bilinç ve insan organizması ayrılığı.

Jung'a göre «bilinçli zihin, bilinçten önce varolan ve bilinçle birlikte ya da bilince rağmen görevini sürdüren bilinçdışı bir psişeden çıkmaktadır.»[8]

Yani bilinç bilinçten önce de var diyor Jung.

Jung insanlığın *ortak bir bilinçdışına* sahip olduğunu, onun *kişisel bilinçdışını* doğuran bilinmez bir madde olduğunu belirtiyor.

Her ne kadar kalıntımız fizyolojik yollardan ibaretse de, o yolları yaratan, gene de babalarımızın zihin süreçleriydi. Bu izler bireyde yeniden bilince gelirse, ancak zihin süreçleri olarak gelebilir. (...) Her «işleyici» yaşantı eski çağlardan kalan, ama bilinçdışı olan bir dere yatağındaki izdir.

Arketipler önceden varolan algılama ve kavrama biçimleridir, bilinçdışıdır, bu bakımdan kanıtlanması gerekmeden var sayılması gerekir.[9]

Jung mitosları ortak bilinçdışının göstergesi olarak açıkladı. Mitosların tekrarlanagelmesini ise arketiplerin kanıtı

saydı. Jung'un analitik psikolojisi böylece sanatçıyı da ortak bilincin temsilcisi gibi değerlendirdi:

Sanatçı kendi amaçlarını arayan serbest istemli bir kimse değildir, sanatı kendi aracılığıyla gerçekleşmeye bırakan biridir. Bir insan olarak kendine özgü ruhsal durumları, istemi, kişisel amaçları olabilir, ama bir sanatçı olarak daha yüksek anlamda bir insandır, —ortak insan'dır— insanlığın bilinçsiz psişik hayatını taşıyan ve ona biçim veren kimsedir.[10]

Jung *tanrısal esin* yerine «insandan önce varolan bilinç» kavramını koyuyor. Dolayısıyla sanatçı ancak sanatın aracısı, elçisi oluyor.

Freud *tanrısal esin yerine nevrozu koyuyor* ve sanat ancak günahlardan arınmanın bir yolu, sanatçı ise deliliğini zararsız bir şekilde doyuma ulaştıran bir günahkâr haline geliyor.

Bireyi ve bilinci ayıran tüm kuramlarda *üretim* ve *akıl* kavramlarından yoksunluk var.

Oysa nasıl ki insan doğadan öğrendikleriyle doğanın egemeni olmaya başlıyorsa, sanat da insanın yaşamsal verilerden elde ettiklerini bilgi yoluyla estetize ederek yeniden kurmasını da içeriyor. Sanat irade dışı güçlerin, ruhunu bir yerlerden ödünç almış aracıya ne kadar sabuklama varsa onu kusturması olmuyor.

Jung'un analitik psikolojisinin öğrencileri ise inadına mitosları edebî çözümleme açısından incelemeyi sürdürüyorlar. Erich Neumann'ın başını çektiği bu ekolün söylediği şeyler özlüce şöyle:

Bütün dünya mitoslarında ortak bir yön var. İlkin uzak diyarlara gidilir, birtakım maceralar atlatılır ve sonuçta başarıyla öykü sonuçlanır. Bütün dünya efsaneleri bu kurgu üstüne kurulu.. Ayrılma - aşama - dönüş..[11]

Yani bu mantıkla İlliada ile Don Quijote arasında, Don Quijote ile Oblomov arasında bir çatı benzerliği bulmamız gerekiyor. Çünkü ortak insanın dile gelişi olan edebî ürünler, mutlaka ortak bilinçdışına dayalı ve ilk örneği, arketipi tekrarlayan yapılar oluyorsa bu ilişkiyi mutlaka kurabilmemiz gerekir.

Sevgili okur, tarihi tekerrür ettiren şeyin ne olduğunu anlamış olmalıdır; o şey edebiyatı da tekerrür ettirmektedir! Kim bilir Molliere'in *Cimri*'si Balzac'ın *Eugenie Grandet*'sindeki cimri baba olarak tekrarlanmaktadır belki de!

Marx *Louis Bonaparte ve 18 Brumaire'i* adlı yapıtının girişinde şunları yazar: «Evet tarih iki kez yinelenir: birincisinde strateji, ikincisinde komedi olarak!»

Moliere ve Balzac trajedi ve komedi sırasını şaşırmış görünüyorlar.

Collodi'nin *Pinokyo*'sunu analitik psikolojinin bakış açısıyla inceleyen Üstün Dökmen Pinokyo'nun maceraya atılışını mitoslara benzerlik olarak yorumluyor. Pinokyo peri kızını arar, okula gider, annesini aramayı sürdürür. Tıpkı *Keloğlan* masalı gibi. *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye* masalında olduğu gibi. *Arı Maya* da öyle.

Kahramanlarımız aslında bir yere gitmiyorlar. Yolculukları bilinçaltlarınadır. Bilinçaltına ulaşan kahraman orda bulunan, o güne kadar gizli kalmış bir takım yönleriyle taşınıp, bir takım çatışmalarını çözüyor.

Sanatçının ne mene bir şey olduğunu yavaş yavaş anlıyoruz. Sanatçı öyle anlaşılıyor ki tek ve başlıca amaç olarak *oto-terapiyi* seçmiş bir zavallıdır; dolayısıyla kendisinin tüm özelliklerini taşıyan diğer zavallıların bir türlü ellerini değdirip de yapamadıkları şeyi yapıp onları zahmetten kurtaran aracıdır.

Collodi, Pinokyo'yu yazarken Oedipal kompleksini çözdü mü? Çözdü.

Sir Gawain Yeşil Şövalye ile niye dost oldu? Çünkü Yeşil Şövalye, Gawain'in *gölge arketipiydi*; gölge arketipi ise cinsellik demek olduğuna göre bu dostluk, Oedipal karmaşanın çözümlenmesi için kuruldu. Yani Yeşil Şövalye masalını ilk uyduran kişi, bu uydurma sırasında kendi çatışmasını çözdü. Bu masalı dinleyenler de dinlerken çözdüler. Cinli Kaya'ya *Terzi Ali* niye girdi? Çünkü mağaradaki cin, Ali'nin gölgesiydi. Burda da Oedipal karmaşanın Türkçe ve de Türk gibi çözümü var.

Mısır tanrısı Osiris her yıl öldürülür, her yıl dirilip anasıyla evlenir. Kral Oedipus boş durur mu? Hemen o da tekrarlar. Bunlar mülkiyet hukukunun doğuşundan önce varolan aile biçimlerinin mitoslarla dile gelişi olamaz, çünkü peri kızı ile Pinokyo arasında anlamlı bakışmalar olduğunu, Collodi'nin Homeros'tan miras kalan Oedipus kompleksini, bu tehlikeli arketipi tekrarladığını biliyoruz.

Yalnız anlamadığımız bazı şeyler var. Örneğin dünyadaki gelişmişlikler ve gerilikler ekonomik prosedürden değil de, geri olanların geriyi, ileri olanların ileriyi tekrarlaması yüzünden mi yoksa? Bütün masallar ve mitoslar dünyanın her yerinde niçin ortak da, toplumsal davranışlar ve sistemler farklı? Yoksa arketipler de mi seçmeci? Yoksa bir *arketip merkantilizmi* mi türedi? Ve bu hain arketipler uygarlığı metropollere, masalları ilkellere mi yolluyorlar artık?

Sana(t)erapi

Psikanaliz katartik bir yöntemdir; hastanın iç dünyasını dışarıya salmasını amaçlar. Bu boşalım sonucu hastanın temel korkuları, saplantıları bulgulanır. Psikanaliz bir tedavi yöntemi olarak olumlu sonuçlar vermektedir.

Ama Freud'un çok talihsiz bir benzetmeyle sanatı nevrozlu bir yüceltme eylemi sayması sonucu, sanat ürününe bir psikiyatrın psikoterapi seansından sonra derlediği notlar gözüyle bakılması olağanlaştı denebilir. Dolayısıyla burda uyduruk *sanaterapi* kavramını kullanmamın, amacımı doğrudan ve ekonomik bir söyleyişle dile getirdiğine inanıyorum. Sanat yapıtı tedavi edilemez, hastalıklıysa ortadan kalkar. Bu deyim bu yüzden uyduruktur. Dahası, sanat ürünü, hasta (sanatçı) - psikiyatr (okur) ilişkisi içinde ele alınamaz. Çünkü okuyucu yazarını tedavi etmek amacında değildir.

Böylece Freud'un ya da bir başkasının adını koymadığı şeye, onlar adına ben uyduruk bir ad takıyorum.

Anlamı iki yönlüdür:

1 — «Doktor» okuyucu, «hasta» yazarını okuyarak rahatlatır.

2 — Yazar ruhsal dengesini sağlamak için deliliklerini *boşaltmak* zorundadır.

Psikoterapi, doktorla hasta arasında bu türden bir ilişkidir. Sanaterapi'de de böylesi bir ilişki var ve bu ilişkiyi Freudiyen açıklamalara dayalı olarak kurgulamak olanaklı.

Sanaterapi'de okur ödüllendirilmiş olmuyor. Okurun yazarı; izleyicinin üreticiyi rahatlatabilmesi için onun da bu sanatsal yaşantıdan haz duyması ve yazar gibi birkaç tahtasının eksik olması gerekli.

O halde sanatsal yaşantı üretmek kadar «tüketmek» de hastalıklı bir ilişki oluyor.

Sanatın haz boyutunun yanında estetik - bilgisel boyutunu görmeyince, sanatın her türlü dışa vurumunu marazi saymak kaçınılmazdır. Çünkü sanatın bilgi, zekâ ve üretimden yalıtılmış *olanaksız* hali, yalnızca haz olarak varlığı, ancak delilik olabilir.

Sanat, insanın düşünmesine ve içtepilerine direnmesine karşın, içten fışkıran bir bilinçaltı mıdır? İnsan bilinci ve bilinçaltı böyle birbirinden ayrılabilir mi?

Metafizik bakışla bu mümkün.

Madde-ruh
Papaz-günahkâr
Psikiyatr-hasta

İzleyici-sanatçı ilişkilerinde akıl ve «nefs» birbirlerinden bıçakla kesilmiş gibi ayrılıyorsa, bu bize metafiziği verir. Bu ilişkide, «sanaterapik» bir yaklaşımla izleyicinin papaz, psikiyatr yahut herhangi bir dinleyici olarak «günahkâr»dan feyz alması tek «ayrıcalık»tır.

Sanatsal üretim ve «tüketim» süreci böyle açıklanabilir mi?

Hayır!

Sanat, heyecansal ve sezgisel olduğu kadar bilinçle de ilişkilidir. Onu içtepiler üzerindeki kontrolu kaldıran düşlerle karıştırmak doğru olmaz. Kaldı ki düşlerimiz bile yaşamla koşulludur, dolayısıyla *tamamen özgür* içtepileri ifade etmezler. Uyanık haldeyken «içtepilerini tamamen özgür bıraktığını» *sanan* sanatçı ancak akıl yoluyla içtepilerin nasıl serbest bırakılabileceğini kurgular; içtepilerini serbest bırakmış olmaz. Anlaşılacağı gibi bir psikanaliste malzeme olmak derdine düşen sanatçı bile *sanaterapik* bir malzeme olamaz. Malzeme olduğu anda ortada sanat kalmaz, psikolojik danışma başlar.

Sanatçının ya da bilimadamının birdenbire «vecd» içinde kendinden geçerek ürününü yaratmaya başlaması, aslında dağınık bilinçlerin ve çağrışımların *düzenlenmesidir*, akılla kurmadır.

Düşündüğünü düzeltmeyen, estetiği düzenlenmemişlikte bulan tutum ise felsefi anarşizmin ta kendisidir. Psikolojiden sanata sıçrayan modern nihilizm ve anarşizm, sanatta uygarlığın dev atılımları karşısında küçülen insanın, ilkel uygarlığa, kayıp cennet «Atlantis»e özenmeye başlamasının psikolojik koşuludur. Toplumsal gelişkinlik karşısında sanatın «primitive» örneklere öykünme nostaljisi bunu göstermektedir.

İnsanın toplumsal gelişme karşısında bir birey olarak hiçlenmesinin en önemli göstergesi insanın günlük yaşamda modern, zekâda ve sanatta 'primitive' olmasıdır, denebilir. Yani çağdaş burjuva yaşam, insanın yaşam pratiğini düşünsel pratiğinden ayırıyor. Ruh-madde ikilemi, bilinç-yaşam ikilemi olarak yansıyor.

Bize diyalektik materyalist yaklaşımla parçalanmış insan benliğinin yerine bütüncül insanı koymak düşüyor.

NOTLAR :

1) W. Reich, **Cinsel Ahlâkın Boygöstermesi,** Payel Yay. 1976, s. 239
2) R. M. Liebert, Michael D. Spiegler, **Personality,** The Dorsey Press, 1970 Homewood, Illinois, s. 46
3) V. I. Dobrenkov, **Erich Fromm' un ve Yeni Freudculuğun Eleştirisi,** Sorun Yayınları, 1985, s. 24
4) Ender Gürol, **Freud,** Cem Yayınları 1978, s. 172
5) C. S. Hall - Dindzey, **Theories of Personality,** John Wiley Sons Inc. London, Second Printing 1957 N. York Bk. **Freud**
6) Dobrenkov, **Agy,** s. 49
7) Engin Geçtan, **Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar,** Maya 1981, s. 87-88
8) Ender Gürol, **Carl Gustav Jung,** Cem Yayınları, 1977, s. 8
9) E. Gürol, **Agy,** s. 11-12
10) E. Gürol, **Agy,** s. 170
11) Üstün Dökmen, **Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi,** AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi Cilt 16 sayı 2, 1983, s. 385

TARKOVSKİ'DEN PASOLİNİ'YE

SİNEMA ve EDEBİYAT

ALP BUĞDAYCI

1.

Geçen yüzyılda, film kamerası, film şeridi ve gösterim aleti'nin yüzü suyu hürmetine çevrilen yarım dakikalık 'Tren Geliyor' filmiyle *göz*, varlığını dünya âleme gösterdi: Hızla rüştünü ispat etmeye koyuldu sonra da. *Lumiere Kardeşler* ve *G. Melies*, sinema sanatını 'doğurdular'. Doğum sancılı geçmişti ama bebek hızla büyüyordu. Kendilerinden sonra gelecekler arasında çocuğu büyütmek, beslemek isteyenlerin, onu inanılmaz bir hızla *spastik* hâle sokacaklarını nereden bilebilirdi ebeveynleri?

«(...) Sinematografi hemen ardından, kaçınılmaz olarak, sanatdışı bir yola, küçük burjuva değerlerine ve çıkarlarına en uygun düşen bir yola itilmiştir. Tam yirmi yıl içinde, yaklaşık tüm dünya edebiyatı ve tiyatro oyunları 'filme alındı'. Sinema basit ama çekici bir tiyatro buzluğu olarak kullanıldı. O günlerde sinema yanlış bir yoldan gidiyordu ve bugün biz, hâlâ bu yanılgının üzücü meyvalarını toplamakta olduğumuzu hiç hatırdan çıkarmamalıyız.»[1]

2.

Başlangıcından bu yana her edebiyat/tiyatro uyarlaması, giderek alevlenen bir sorun oldu. Sanatların birbirleri arasındaki ilişkilerin, sanatların özgünlüklerini zedeleyip zedelemediği sorunu hep tartışılageldi. Gerçek yaratıcılar ise sanatların birbirlerini 'etkilemeleri'nden hiçbir zaman rahatsız olmadılar, tersine: bu etkilenme giderek daha verimli, daha hoş bir ilişkiye dönüştü.

Sinemanın kendini yeni yeni bulmaya başladığı ilk yıllarda, edebiyat uyarlamalarına, 'az çok utanılacak ehven-i şer' gözüyle bakılıyordu. Oysa geçen zaman içinde, sinemanın edebiyat ve tiyatroya daha sık başvurduğu görüldü. Öte yandan edebiyat da, sinemanın bu yükselişine ve 'etkileme gücüne' kendini tuhaf bir şekilde 'uydurdu'! Yazı yazmak, giderek, *'sinemaya uygunluk'* diye anlaşılmaya başlandı. Edebiyatta da, sinema tekniğine uygun ya da filmsel görüntüyle uyuşabilen ifade biçimleri tercih edilir oldu. Yazarlar, (maalesef) bu bakış açısıyla, kitaplarını 'plân plân' yazmaya başladılar.

Sinemanın olağanüstü gelişiminin sırrı (ve çelişkisi), şu meşhur, 'yığınları dolaysız etkileme gücü'nde yatıyordu. Bu, daha ilk film gösterimlerinden itibaren belli belirsiz de olsa 'saptandı ve 'bu gerçek gözetilerek filmler yapıldı. Edebiyat dahil bütün sanatlar bir simgeler sistemine gereksindikleri halde, sinemanın hiçbir dile, hiçbir özel işarete gerek duymadan, kameranın görüş alanına giren dünyadan kesitleri doğrudan doğruya mekanik bir şekilde kaydederek, bir film bütününün görüntülerini yaratabilecek kudrete sahip olduğu anlaşılmıştı çünkü. Bu 'etkileme gücü'nün kısa zamanda yarattığı endüstri, ister istemez, sanatçıların yanısıra zanaatkârlara da ihtiyaç duydu. Sinema bir 'teknik' işi haline geldi. En iyi zanaatkârlar, sinemayı en iyi yapanlar olarak kabul edildiler. Giderek, 'sinema piyasası'nı, bu 'endüstri'yi belirleyenler de onlar oldu: normlar, değerler, kurallar, tabular, starlar yaratıldı. Sinema kimilerince, 'hoşça vakit geçirten bir şey' olarak algılandı ve sunuldu. Hâlâ da öyle gören bir çok insan var.

Sinema öyle bir keşifti ki; gün gelecek, kıtalar, diller, insanlar arasındaki görünüş farklarını silecek, evrensel bir insanlık idealinin tahakkukuna yardımcı» olacaktı. Bu öngörünün yanlış çıktığı söylenemez. Öyle ya da böyle: Sinema, kendine ait 'dili' kurmaya başladığı günden bu yana, yeryüzünün dört bir köşesine daha kolay ulaştı. İnsanlar arasındaki görünüş farklarını silebildiği söylenemezse de, büyük insanlık idealinin tahakkukuna epeyce yardım ettiği inkâr edilemez. Sinemanın bu çabasında en önemli şey, 'sinema dili', 'görsel dil', ya da 'filmsel görüntü' adları verilen 'kendine özgü bir dil'in oluşturulması için verilen mücadelede ortaya çıktı. Sinema, insanları canevinden vurabiliyor, sarsabiliyordu; insanlar sinemalara 'hayat dersi almak' için, başka hayatları tanımak ve öğrenmek için gidiyorlardı. Çünkü:

«Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider. Yaşam deneyimleri arayışı içinde ortaya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da. Sinemanın esas gücü buradadır, yoksa 'star'larda, bıkkınlık veren konularda, günlük hayatı unutturan eğlencelerde değil.»[2]

Sinemanın 'teknisyenleri' bu sanatı iğdiş etmelerine, bütün bir kültür ve uygarlık birikimini istedikleri gibi kullanmalarına, tırtıklamalarına rağmen, gerçek yaratıcılar bu tür parazitliklere hiçbir zaman yüz vermediler. Sinemanın dilsizliğine, olgulara 'dolaysız' bakabilme gücüne güvenerek yeni ifade biçimleri arayışları içinde oldular. Eğer bugün bir 'sinema sanatı'ndan sözedilebiliyorsa; bu, 'ticari sinema' kisvesi altında 'sirk gösterisi' sunanlar tarafından değil; film makinesini 'düşünmek' için kullanan sinema yaratıcıları sayesinde gerçekleşmiştir.

3.

Sinema bugünkü değerler düzleminde *ticari* bir eylem, *ticari* bir oluş'tur; bu anlamda bir o kadar da kolay bir 'zanaat'tır. Yaratıcılık, sır ve kişisel buluş olmaktan çıkmış, Popüler Kültür'ün formüllerine, kalıplarına *indirgenmiştir*. Uzun zamandan beridir de, bu kalıplara ve şemalara göre seri halde filmler üretilmektedir.

Aslında sinema bu anlamda, tırtıklayan ama eşelemeyen, masseden fakat yeniden yoğurmayan, düşünüyor gibi yapan ama aslında sadece kaydeden bir sanat olageldi. Sancılı yaratma süreçlerinin ardından damıtılan yapıtların fikirlerini, yapılarını, bir çırpıda gövdesine indiriverdi. Bunu yapabilmek için de, hazır çorba formülünü bilmesi ve malzemeyi uygun biçimde kullanması dışında, sadece ve sadece gözlerini 'dikivermesi,' 'bakması' yetti.

Denilecek ki: Sinema beğenilse de beğenilmese de, insanları kendisine çekiyor, onları etkiliyor, hatta eğitiyor ya; aslolan bu değil mi? Aslında yerinde bir soru olurdu bu. İyi ama, filmsel görüntüyle edebiyatın (ya da resmin, müziğin) bir ve aynı şeyler olduklarını kim iddia edebilir? Sadece bu da değil: Beyazperdeden yansıtılan görüntülerin *filmsel görüntü* olduğu konusunda ne gibi bir kanıt sunulabilir ve inandırıcılık sağlanabilir? Soru şöyle de ortaya konulabilir: Edebiyatta anlatılmamış, resimde resmedilmemiş, müzikte bestelenmemiş, (ya da bütün bunların daha iyisinin sözkonusu sanatlarla anlatılması imkânı olduğuna inanılmayan) filmsel görüntülerden *kaç tane* sayılabilir?

4.

Bütün etkileme ve bilgilenme süreçlerinin dışında nasıl her sanatın kendi *dili,* anlatım yolları varsa, sinema da kaçınılmaz olarak bu yola girdi ve ilerledi. Böylece ticari sinemayla yönetmen sinemasının (ya da sanat filmlerinin) arasındaki farklılık iyice belirginleşti. Kutuplar keskinleşti, kampların adı kondu. 'Yönetmen Sineması' kavramına inananlar 'alıştırılmış' ve 'şartlandırılmış' seyirciyi gözeterek değil de, başka şeyleri düşünerek filmler yapıyorlar. Açık olarak görülüyor çünkü: Sinemanın işi, edebiyat/tiyatro malzemesini, olay örgüsünü, durum'larını, karakterlerini... film kamerası aracılığıyla (filmsel görüntüyle ya da fotoğraflarla) beyazperdeye aktarmak değil. Bunun tersini düşünen ya da bu hususta hiç 'düşünmeyen' sinemacılar ise, gündelik rüzgârlardan da çokça etkilenerek 'halkın seveceği' filmler yapıyorlar. Böylece ortalama ve alıştırılmış seyirciye yönelik ürünler ortalığı kaplıyor. Popüler Kültür'ün bizzat kendisinin beslediği, yönlendirdiği, şartlandırdığı insanların tüketecekleri; muhtemelen pek sevecekleri, hatta bayılacakları filmler üretiliyor. Eh, bu film de yıllardır sinemalarda kapalı gişe oynuyor.

Hâl böyle olunca yazmanın hiçbir anlamı yok o zaman; ya da kalmıyor. Heyecanlı, sürükleyici bir 'şey'ler tasarlarsınız (şöyle hafif egzantrik ve hatta mümkünse egzotik); olay örgüsünü (hikâyenin başı, ortası, sonu ve bazen de flash-back'i vardır) kurar, çatısını çatarsınız; starlar da bulunduğunda ve filmin çekilme süresinde kamuoyunda gereken *etki-beklenti* yaratıldığında, bir film aşağı yukarı kotarılmış demektir. Geriye kalıyor filmsel görüntü (!). Onu da şöyle işinin erbâbı bir yönetmen halletti mi, tamam; işte size bir film; hele de biraz büyükçe bir prodüksiyon olursa işi(n-m)iz iş.

Yâni, Popüler Kültür'ün kıyıcılığının sınırı yok. Varolan bütün görsel-işitsel iletişim araçlarının yeniden üretilmesi, kullanılması ve ısıtılarak tedavüle sokulmasıyla, insan her geçen gün biraz daha kuşatılıyor, biraz daha sınırlanıyor ve biraz daha bunalıyor. 'Bilinç Endüstrisi' adı verilen bu yaratık, bugün 'ürün' halinde sunduğu fantazyalarla insanları ablukaya almakla meşgul. Popüler Kültür'ün hegemonyası altındaki bütün *iletişim araçları* insanoğlunun düş görme yeteneğini her geçen gün biraz daha köreltiyor. Bize nasıl, ne gibi ve ne tür düşler görmemiz gerektiğini öğretiyor. Sistemin 'bize' biçtiği, uygun gördüğü hayata katlanmamızı, boyuneğmemizi, kaderimize razı olmamızı; reddetmememizi öğütlüyor. Üstelik bunlar, 'çağdaş mit'ler kılıfı altında en etkili sanatlardan biriyle, 'Sinema-TV'yle sunuluyor yığınlara. İlk çağlardan beri masallara, cin peri öykülerine, mitolojiye duyulan ilgi, bu motiflerin yeniden üretilmesiyle eskiye dönüş biçiminde kullanılıyor. Eski ve bilinen bir örnek: 'Ekmek ve Sirk' isteyen 1930' ların Amerikalısına, Hollywood, 'sirk' sunmaya yönelmiş ve 'King Kong' gibi bir yaratığı icadetmiş, bundan iyi de para kazanmıştı. Burada bir parantez açıp bilimkurgu edebiyatına/sinemasına göz atılabilir:

«Yaygın ve çok okunan kesimiyle bilimkurgu, yüksek nitelikli bir edebiyat değildir. Bu yaygın türleri ile Bilimkurgu, daha çok, bir *paraliterature*'dür. Bilimkurgunun çok satılan, çok okunan bu büyük kesimi (yüzde 95'i) kâr amacıyla ya-

zılan; birbirinin kopyası denecek kadar konfeksiyon işi; okunduktan sonra da bir yana atılan cinsinden kötü şeylerdir. Estetik bakımdan ilkeldirler.»[3]

Yukardaki alıntı, 'çok satan' ve 'popüler hâle getirilmiş' bütün sanat ürünlerinin ruhunu aydınlatabilir. Yani: 'Star'lı ve 'heyecan'lı sinemayla, ısmarlanmış ve tasarlanmış hayatları cep kitapları boyutuna sığdırabilen edebiyat arasında, çok fazla bir fark olmadığı görülür.

Açık olan şu: Ortalama ve yetiştirilmiş seyirci, (diğer sanatlarda olduğu gibi) daha uzun bir süre bu tarz, bu tür filmleri isteyecek, tüketecek; farklı ve arayış içinde olanları beğenmeyecek, küçümseyecek: 'sabuklamalar' olarak nitelendirecek; ama miyadının dolduğunun farkına varmadan da ölecek, gidecek.

Federico Fellini, yukarda sözü edilen seyirci türünü küçük gördüğünü hiç saklamaz; salonları dolduran seyircinin 'kim' olduğunu bilmediğini söyler: «(...) Bilinmeyen bir şey için nasıl kaygılanabilirim? Zaten bu seyirci sözcüğü de ne demeye geliyor? Kimdir onlar? Seyirci, hiçbir ortak bilinci ya da kimliği olmayan bir canavardır, bu yüzden onun isteklerriyle şartlanmak olanaksızdır.» Fellini, bu sözler üzerine sorulan, «ortak bir kimlikleri olduğunu inkâr etmenize rağmen, seyirciyi ortak bir görünüm altında topluyorsunuz?» sorusunu da şöyle karşılar: «Daha çok bir acıma bu gerçekte: Yolunu şaşırmış bir koyun sürüsüne duyulduğu gibi. Seyirci, sonuç olarak, sinemacıların yaratısından başka şey değildir. İşe yaramaz, çünkü bozulmuştur... sinema, dışardan, yaratıcı tarafından yönetilen belli ölçüde bir algılama yaratmıştır. Halk belli bir yakınlaşmaya alışmıştır. Bunu yapmayan bir film geldiğindeyse *anlamaz* olurlar.»[4]

5.

Sinemanın yayılmaya başladığı yıllarda beliren sorulardan biri de, tiyatronun sinema karşısında yaşamını sürdürüp sürdüremeyeceğiydi. Geniş topluluklara kolayca ulaşma imkanıyla sinema, dilediği zaman tiyatronun yapısını olduğu gibi aldı, dileyince de değiştirdi. Kesti, biçti, uygun bulduğu biçime soktu. Zamanla, yeni bir buluş olmanın sağladığı ilgi salgını durulunca, bu kez sinema adına kaygılanılmaya başlandı. 'Teknik olarak' sinema bulununca, 'şıp' diye 'sinema sanatı'nı da bulduklarını sananlar, yanıldıklarını kısa sürede anladılar.

Bu bağlamda, sinemayla edebiyat/tiyatro ilişkisi ve çelişkisi, ta baştan beri sürüyor. Sinemanın başlangıcındaki o müthiş 'ilgi'nin de etkisiyle, birçok edebiyatçı, şair... sinema için yazmaya başlamışlardı. Zamanla,, senaryo, daha bir önem kazandı. Filmler, kâğıt üzerinde en ince ayrıntılarına kadar tasarlandı, senaryodan milim sapmadan sinema yapılmaya başlandı. Ticari sinemanın, edebiyatı, tırtıklayacağı bitmez tükenmez bir kaynak olarak görme ve kullanma eğilimi, artarak sürdü. Senaryonun, 'edebi bir yapıt' olup olmadığı da, o günden bugüne tartışılageldi. Oysa sinemada aslolan 'görüntü'ydü, sözler ya da diyaloglar değil. Bu, deneyle de sabitti: En ince ayrıntılarına kadar yazılmış, 'tamamlanmış' bir çekim senaryosunun tek başına hiçbir değeri yoktur, işe yaramaz. Görüntülerle ya iyi bir film elde edilir, ya da (senaryo ne kadar iyi olursa olsun) edilemez. Senaryo, filmin yaratılması ve elde edilmesi sürecinde kullanılan araç gereçlerden (kâğıt, kalem, film şeridi, kamera...) herhangi biridir sadece; 'bir edebiyat, bir yazın türü' değildir.[5]

Edebiyatla sinemanın bağlantılarını da 'düşünen' Tarkovski, başlıca ortak noktanın, 'gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlük' olduğunu belirtir ve şöyle der: «(...) Bu noktanın dışındaki her noktada sözel ile görselfilmsel ifade tarzı arasında temelde varolan farklılıkların bir sonucu olan uzlaşmaz ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki en temel farklılık ise, edebiyatın, dünyayı dilin yardımıyla tanımlamaya çalışması, sinemanınsa böyle bir dile sahip olmamasıdır. Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.»[6]

Ayrıca: Sanatlar elbette birbirlerinden etkilenirler. Ama bu hiçbir zaman, bir sanatın kullandığı temaların ve dilin, bir başka sanatın daha gelişkin olduğu varsayılan imkanlarıyla tekrarlanması anlamına gelmez: «Bir senaryo, edebi bir eserin bütün güzelliğini ve büyüsünü taşıyorsa, o zaman düzyazı olarak kalmaya devam etsin.»[7]

Andrey Tarkovski'nin, sinemasında ve fikriyatında gerçekleştirdiği en ileri şey, sinema sanatını öteki bütün sanat dallarından, onların alanlarından 'kesinlikle' ayırması, hatta yalıtması bence; filmlerini de özgün kılan (her şeyin ötesinde) bu. Bir edebiyat okur-yazarı olarak, edebiyatta fazlasıyla 'edebi' olunması gerektiğini düşünüyorum. Tarkovski'nin filmlerini seyrederken beni en çok heyecanlandıran ise sinemanın 'haslığı' oldu. Kâğıt üzerinde tarif edilenlerin fotoğrafları ya da gözün algıladıklarının 'kare kare' çekilmesi, kurgulanması değildi perdeye yansıyanlar; başka bir şeydi. Kendi adıma öğrendiğim ve hissettiğim şey, en halisinden film görüntüsünün, filmsel gerçekliğin, filmsel zamanın... görkemli ve etkileyici örneği, *yani sinemanın bizzat kendisi* oldu. Edebiyatla sinemayı her zaman kıyasladım ve her seferinde vardığım sonuç, bize sinema adına beyazperdeden yansıtılanların edebiyata oranla daha yetersiz, daha kısıtlı olduğuydu. Sinema salonundan çıkarken hissettiğim, çok zaman, bir aldatılmışlık, kandırılmışlıktan öte bir şey değildi. Hayır, abartmıyorum. Zaten, 'sinemanın bir oyun, bir sirk' olduğu yolundaki yaygın eğilime, düşünceye itibar etmediğimi söylemeliyim. Sirk halinde sunulan sinemanın da, 'eğlenti'nin ötesinde bir 'his' uyandırmadığını düşünmüşümdür hep (eğlenerek ve gülerek de düşünülebileceğine inanmadığım anlamına gelmiyor bu tabii).

Zaten iyi edebiyat okurları, ticari (kimi zaman hem ticari, hem sanatsal?!) filmleri onbeş dakika, bilemediniz yarım saat seyrettikten sonra, filmin izleyeceği yol üzerinde bir yargıya ulaşabiliyor. Bu yargı, çoğu zaman yanıltmıyor da insanı. Aynı şeyin edebiyat için de geçerli olduğunu söyleyecek olanlara, meselenin, sadece 'olayların gidişi'ni tahmin etmek değil, aynı zamanda 'düşünmek' olduğunu söyleyerek cevap vereceğim. Eğer aklı başında birçok insan bir filmi birden fazla seyretmek için gereken zamana ve sabıra sahip olabilseydi, birtakım görüntülerin beyazperdede nasıl kurallaştırılarak sunulduğu, kalıplaştırıldığı, zamanın nasıl 'ters' bir biçimde dondurulduğu, statikleştirildiği daha kolay anlaşılacaktı.

Bu bağlamda, Tarkovski' nin, senaryo ve film için neler dediğine bakalım:

«(...) Senaryo benim için hiçbir zaman özel bir edebi değer taşımadı. Asla! Bir senaryo ne kadar *filmselse*, edebi başarı sağlama umudu o kadar azdır. Bu yönüyle pek çok tiyatro oyunundan farklı bir konuma sahiptir. Ayrıca, bugüne kadar gerçek bir edebi düzeye ulaşmış bir film senaryosuna hiç rastlanmamıştır. Aslında, edebi yeteneğe sahip bir insanın, maddi gerekçeler hariç, hangi akla hizmetle senarist olmaya kalktığını hiçbir zaman anlayamadım. Bir yazar yazmalı. Filmsel görüntülerle düşünmesini beceren birisi ise yönetmenler ordusuna katılmalı.»

Tarkovski, 'Film Tasarımı ve Senaryo' altbaşlığıyla ele aldığı konunun sonunda da şöyle der: «Bir senaryoda, edebiyat ya da düzyazı olma iddiasını taşıyan en ufak bir nokta bile filmin oluşturulma süreci içinde kararlı ve tutarlı bir biçimde ayıklanmalı ve yeniden işlenmelidir. Edebiyat, sinema sanatı içinde eritilmelidir. Kısacası, film tamamlandıktan sonra ortada edebiyat diye bir şey kalmamalıdır. Film çalışmaları sona erdikten sonra geriye kalan yalnızca bir kurgu listesidir ve kimse de bunu artık, edebiyat diye tanımlayamaz. Daha çok, bir körün gördüklerini, bir başkasına anlatmaya benzer.»[8]

Sinemanın bir 'dil' olduğunu yavaş yavaş farkeden sinemacılar, çok daha önce de benzer düşünceleri dile getirmişlerdi: «Sinema... yavaş yavaş bir dil haline geliyor. Dilden kasdım, ne kadar anlamsız olurlarsa olsunlar, sanatçının düşüncelerini, tutkularını açıkça ifade edebileceği bir biçimdir... Film zamanla kendisini görüntünün despotizminden, hâyâl'den kurtararak kâğıt üzerinde yazılan bir kelime kadar yumuşak ve sağlam olacaktır.»[9]

7.

Ece Ayhan, «Sinema ve Şiir» başlıklı yazısında, sorunu şiir bağlamında ele alır. Şiirin, öteki sanatlara olduğu gibi, sinemaya da 'aynı oranda' katkıda bulunduğunu söyler ve 'etkilenmeye' işaret eder: «Sinema şiiri daha çok etkiliyor bugün.»

Büyük sinema yaratıcılarını has şairler, 'sinemanın ozanları' diye niteleyen Ece Ayhan, şöyle bitirir: «Film yapmak... kendi kendini bulabilmenin, kendi üzerinde konuşabilmenin bir yoludur. Özgünlüğün... bu biçimde sürdürülmesinde de anlaştıkları için sinema ve şiiri bundan böyle de, ilişkiler içinde tasarlayacağız.»[10]

«Şiir Sineması»nın kurucusu sayılan *Pier Paolo Pasolini* de, 'sinema dili' konusunda epey kafa yormuştur. 68'li yıllarda, 'Yeni Amerikan Sineması'nın önde gelen sözcülerinden ve '*Film Culture*' dergisinin yöneticilerinden *Jonas Mekas*, bir söyleşide, Pasolini'ye, ABD'de 8 mm ve 16 mm'lik yedi milyon kamera bulunduğunu söyler. Filmi, endüstrinin elinden alarak 'evlere' götürmeyi tasarlıyorlardır: «Yeraltı sinemasının bütün anlamı budur.» Bu yedi milyon kameranın politik bir güç olabileceğine inanılır. Sonunda, hapishanelere, bankalara, orduya girecekler ve bu, kendi bulundukları yerleri görmelerine yardımcı olacaktır: «Bu yedi milyon kameraya söz hakkı vermek istiyoruz,» der, *Jonas Mekas. Pasolini* ise, «biraz şüpheliyim,» der ve sorar: «Amerika'da kaç milyon yazı makinesi var? Umutlarınızı gülünç bir biçime sokmak istemiyorum, tam tersine. Ama niçin kendi kendini bağımsızlığa kavuşturma girişimi için sinemayı edebiyata yeğlediğinizi anlamak istiyorum.» *J. Mekas*, insanın yazı makinesiyle hayallerini, komplekslerini, düşlerini yazabileceğini; kameranın ise *gerçeği* gösterdiğini, gösterebildiğini söyleyerek kendini savunur. Bu cevap, J. Mekas'ın sinemayı edebiyata niçin tercih ettiğini açıklar gerçi; ama *Pasolini*'nin asıl anlamak istediği, 'sinemayla şiir yapılıp yapılamayacağı'dır. 'Şiir sineması' kavramını filmlerinde uygulamaya çalışan

P. P. Pasolini, kendi deyişiyle, 'sinemaya kırkından sonra girmiş bir edebiyatçı'dır. İlk filmini, sadece, 'düşüncelerini değişik bir teknikle anlatmak için' yapar ve bunu da ilk filmini çevirerek öğrendiğini söyler: «Ondan sonraki her filmim için de ayrı ve uygun bir teknik öğrenmek zorunda kaldım.»[11]

P. P. Pasolini, senaryoyu 'dilbilim' açısından incelediği yazısında yazarın bağımsız bir eser yaratabilmek için senaryo tekniğini benimsemeye karar verdiğinde, *'çevrilecek olan'* bir sinema eserine anıştırma yapmayı kabullenmesi gerekliliğinden sözeder.[12] «Yoksa benimsediği teknik uydurmadır ve o zaman doğrudan doğruya 'edebi yazının' geleneksel biçimleri arasına girer» diyerek senaryonun, 'bağımsız bir teknik' olduğunu vurgular.

Bizi ifade ettiği 'şey'e gönderen sözcüğe (ya da işarete) *Pasolini*, 'im' adını veriyor. Her sözcük ya da im, ifade ettiği (başka bir deyimle imlediği) şeye gönderir bizi. Buna, 'im-imlenen' ilişkisi denir: bir yazıyı okurken ya da birisini dinlerken bu işlem sayesinde okuduğumuzu ya da işittiğimizi anlarız.

Pasolini, senaryoyla ilgili olarak, bir başka *'im-imlenen ilişkisi'*nden sözediyor. Bu 'başka' ilişkiyi açıklamak için de, sözcük biçimi altında olan imleri üçe ayırıyor: *a) Grafem:* İfade ettiği anlamı yazılı şekilde iletebilen en küçük birimdir ama alıntılayacağımız yazıda, imin grafik yanını gösteren anlamında kullanılmıştır: *b) Fonem:* Yazıda, fonem, imi meydana getiren ses ögesi olmaktan çıkıyor ve imin söylenişinde ortaya çıkan 'esas nağmesi'nin adı oluyor: *c) Sinem:* Yazılı-Sesli imin üçüncü ögesi. Hayalimizde kurduğumuz görüntü birimine, Pasolini, 'sinem' diyor. Yani sinem, filmde görülecek, gösterilecek, anlatılacak, imlenilecek şeylerin imidir. Bu, *«sinem, diğer ögeler olmadan da imleneni anlatabilir,»* demektir.

Bu durumda *sinem*, yazılı-sesli dillerde imin bir öğesiyken, sinema dilinde imin ta kendisi oluyor. Pasolini, bu şekilde bağımsızlaşan, diğer öğelere ihtiyacı olmadan bize imleneni veren sineme, GÖRÜNTÜ-İM adını takıyor. Görüntü-im'i, görüntüyle karıştırmamak gerekiyor Pasolini'ye göre; çünkü görüntü-im'ler ancak belli bir düzen içinde *dizilirlerse* görüntüyü yaratabilirler.

«Senaryo tekniği 'im'inin en başta gelen özelliği, *birlikte olan ve birbirine kavuşan iki ayrı yoldan imlenene anıştırma yapmasıdır*. Yani: Senaryo imi, bir yandan alışılmış bütün yazı dilleri ve özel edebiyat dilleri gibi imlenene anıştırma yapar; ama aynı zamanda, okuru başka bir ime, çevrilecek olan filmin imine göndererek aynı imlenene, ikinci bir yoldan anıştırma (telmih) yapar. (...) Sinem'ler ilkel görüntülerdir, gerçekte varolmayan monad'lardır. Sinemlerin düzenlenmesinden görüntü doğar.

«Sorunun düğüm noktasına geldik: Sinem'lerin düzenlenmesi bir edebiyat tekniğine bağlı değildir. Bunlar, sinem'lerden ve görüntü-im'lerden kurulu bir sisteme dayanan başka bir dil meydana getirirler. (...) Şimdiye dek sinema dilinden, yazılı-sözlü (edebiyat, tiyatro, vb.) dilin benzeriymiş gibi sözedildi ve bu dilin görel (visuel), yani ancak bir görsel sanatlara benzerliği yüzünden inceleme konusu oldu. Bu dilbilimsel kopyacılık, sinema üstüne yapılan her türlü inceleme ve araştırmayı yanlışlığa götürüyor... semiyoloji için, sinema dilinin, en akla gelmedik, garip, farazi dillerden hiçbir farkı yoktur.»[13]

Pasolini, sinemayı edebiyattan alınmış kavramlarla düşünmeye şiddetle karşı çıkar: «(...) Görüntü-im dediğimiz bu temel öğe nedir ve görüntüyü meydana getiren *görüntü-im'lerin düzenlenişi* nasıldır? İşte burada da düşünürken edebiyattan alınma birtakım kavramlar yerleştirilmiştir kafamıza. Bu yüzden sinemayla yazılı diller arasında, farkına varmadan ve durmadan bir benzerlik kurarız... Sinema dilinin isimleri, fiilleri, bağlaçları, ünlem işaretleri nelerdir? (...) Eğer sinema *başka bir dilse*, bu tanınmayan dil, alıştığımız dilbilimi kurallarıyla hiç ilgisi olmayan kurallardan kurulu olamaz mı? (...) Sinema bir dildir, hiç değilse farazi ve potansiyel bir dildir. (...) Senaryonun edebi yapısından, sinematografik yapısına... geçişi de deneylere dayanarak yeniden yaşayabiliriz çünkü senaryonun 'yapısı', özellikle bu 'edebiyat evresinden sinema evresine geçiş'ten ibarettir.»[14]

8.

Elbette, bu bağlamda, diğer sanatlardan da, çarpıcı örnekler bulunabilir. Örneğin: Gabriel Garcia Marquez. Şu sıralar, ülkesi Kolombiya'da bir Film Enstitüsü'nü yönetmekle de meşgul olan Marquez, büyük edebî gücünün yanısıra, gençliğinden bu yana tutkulu bir sinema izleyicisidir de. Romanlarında kendisini en çok uğraştıran şeyin 'edebî yapı ve çatı' olduğunu ısrarla vurgulayan Marquez, «kitaplarındaki çıkış noktan nedir?» sorusuna şu karşılığı verir: «Görsel imge. Sanırım, diğer yazarlar için bir kitap, bir düşünceden ya da bir kavramdan doğar, gelişir. Ben, bir imgeyle başlarım her zaman.» Marquez, «sinema, yazara yararlı teknikler öğretebilir mi?» sorusu karşısında da şu kısa 'itirafname'yi yazar:

«Bilemiyorum. Benim durumumda sinema hem destek, hem köstek oldu. Bana imgelerle düşünmeyi öğretti fakat aynı zamanda *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan önceki bütün kitaplarımda, karakterleri ve sahneleri hayâlimde canlandırmak için abartılmış bir gayret, hatta sabit fikir haline gelen kamera açısı ve çerçevesi görüyorum. (...) *Albaya Kimseden Mektup Yok*... stil olarak bir film senaryosuna benzer. Karakterler, onları sanki bir kamera izliyormuş gibi hareket ederler; kitabı yeniden gözden geçirdiğimde, kamerayı görüyorum. Şimdi, yazınsal çözümlemelerin sinematografik çözümlerden çok farklı olduğuna inanıyorum.»[15]

Yerli ve çok taze bir örnek de bizden verilebilir: Yılmaz Güney. *'Angaje'* bir sanatçı olduğu için değil, dünya ölçüsünde büyük bir sinema yaratıcısı olduğu için de önemlidir Yılmaz Güney. Tabii, Y. Güney'in aynı zamanda çok iyi bir 'yazar' olduğunu söyleyenler de var. Hatta 1974 yılında Orhan Kemâl Roman Armağanı'nı bile kazanmıştı 'Boynu Bükük Öldüler' romanıyla. 1971 tarihini taşıyan bu romanının ardından, Hücrem (1975), Salpa (1975), Sanık (1975), Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz (1977) romanları yayımlandı. Yılmaz Güney, romanların dışında, sayısız hikâye ve senaryo da yazdı. Peki, Yılmaz Güney bir edebiyatçı mıydı? Yoksa bir yazar mı? İkisi de değil: Güney, dâhi bir sinemacıydı. Gelecek kuşaklar tarafından da yazdığı kitaplarla değil, çevirdiği, yönettiği filmlerle hatırlanacak. Yazdıklarının değerinin (incelemeleri ve mektupları dışında) edebi olarak değerinin neredeyse 'sıfıra' yakın oluşu da, 'yazı yazmayı' sinema kadar beceremediğini gösterir. Kullandığı sinema dili ve sinematografik çözümlerle sağladığı etki gücüyse, tek kelimeyle olağanüstüdür. Sinemayla edebiyatı birbirinden bu kadar güzel 'ayıran' ve 'etkilenmeyi' bu kadar çarpıcı biçimde ortaya koyan çok etkili bir örnek bu bence.

9.

Filmleriyle sinematografik anlatıma yeni bakışlar getiren yönetmenlerin en ilginçlerinden biri, *Alfred Hitchcock*'tur. Hitchcock'a hayranları tarafından sıkça yöneltilen sorulardan biri de, «Suç ve Ceza'yı niçin filme almadığı»dır. Hitchcock, François Truffaut'ya bunu şöyle açıklar: «Bunu asla yapmayacağım. Çünkü *Suç ve Ceza* bir başkasının başarısıdır... yapmış olsam bile iyi bir şey olmayacaktı... Dostoyevski'nin romanında, her birinin bir işlevi olan çok, çok fazla sözcük var.»[16]

Hitchcock, edebiyat eserlerinin sinema tarafından ruhunun, özünün boşaltılması karşısında ise çok sinirlenir: «Hollywood yönetmenlerinin edebiyat yapıtlarını nasıl mahvettiklerine dair çok şey söylenmiştir. Benim buna asla bir katkım olmayacak! Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak... Bugün size *Daphne du Maurier*'in *Kuşlar* kitabının öyküsünü anlatamam. Bu kitabı sadece bir kez ve süratle okudum. Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yanlarını kurcalar ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar'a aday gösterilir. Ben böyle bir şeye gelemem.»[17]

Hitchcock, edebî ve filmsel zaman arasındaki karşıtlığa da parmak basar: «Zamanı daraltma ve genişletme yeteneğine, film yapımında öncelikle ihtiyaç duyulur... gerçek zamanla filmsel zaman arasında bir ilişki yoktur, ikisi ayrı ayrı şeylerdir.»[18] Sinemada, zamanın akışına tam olarak hakim olmanın büyük tecrübe ve ustalık gerektirdiğini hatırlatan Trauffaut'ya, Hitchcock, «bir roman yazarının kendi kitabını sahne için uyarlamasının hata olduğunu düşünmemin nedeni de bu,» diye cevap verir; çünkü: «bir film, bir tiyatro oyunu ya da romanla kıyaslanamaz.»[19]

Oysa sinemada, edebiyat uyarlaması yaptığını zannederek aslında ona ihanet edenler, dün olduğu gibi bugün de var. *George Orwell*'in *'1984'* romanını 'filme alan' *Michael Radford*, filmi ve romanı *'kötümser, kasvetli'* olarak nitelemişti. 'Romanı uyarlarken öyküye, yaklaşımına, atmosferine sadık kaldığını' düşünüyordu ama hemen ardından şu sözleri de edebiliyordu: «Orwell'in kitabı siyasal bir denemedir. 1984'ün özgünlüğü Orwell'in siyasal bir metinden mükemmel bir melodram yaratmasıdır» (!). Radford, bir tür 'fütüristik' film yapmaya çalıştığını da ekliyordu ama bu, romanı okuyanların filmi seyrederken hâyâl kırıklığına uğramasını engelleyemedi.

'1984'ün 'filmini' gördükten sonra, edebiyat uyarlamaları karşısında köpürenlere tavsiye edilen 'itidâl'i gösteremediğimi söylemeliyim. Hele hele 'psikolojik film yapma' (bu da son zamanlarda çok moda oldu) adı altında, '1984'ün ruhunun, özünün boşaltılması, epeyce sinir bozucu. Ama belki de haksızlık ediyoruz: M. Radford, '1984'deki 'düşünceleri' aktaramadı; aktaramadığı gibi, filmi yaparken de düşünmedi ya da düşünemedi. Sonuç: O olağanüstü romanı, o müthiş soyutlamayı ve politik taşlamayı birkaç fotoğrafla (üstelik de beceriksizce) özetleyen bir 'film' yapıldı.

Tek başına bu örneğin bile, sinema/edebiyat arasındaki ayrılıkları, aykırılıkları, çelişkileri ve her ikisinin de kendi ayakları üzerinde dikilmesi hususunda, ne kadar 'titiz' olunması ge-

rektiğini yeterince açıkladığını düşünüyorum.

10.

Her sanat önce *'kendi'* olup olmadığını sorgulamak zorunda. Sinemanın bugün ulaştığı gelişkinlik ve yaygınlıktan sonra, sorun, edebiyat özelinde daha da önem kazanıyor. Edebiyat, önce edebiyat olmak zorunda: Hattâ mutlak anlamda edebiyat.

Aksi takdirde edebiyata reva görülen muamele ortada: Ticari sinemaya bol bol malzeme sağlayan bir depo, hatta antrepo! Bu beynelmilel antrepoda, işe yaramayan, zamanında yeterince kullanıma girmemiş ya da 'yazılı ve basılı kâğıt olarak' mübadele değeri azalmış yazılı ve basılı kâğıt parçacıkları var. Yazarlar, sinema yapımcılarının 'süper prodüksiyonlarına' *ham* malzeme sağlayan duygu biriktiricilerinden, psikoloji gözlemcilerinden, düşünce ve olay çözümleyicilerinden, ayrıntı devşiricilerden başka bir şey değiller. Hatta çoğu zaman bu bile değil: Tarkovski'nin deyişiyle, 'yapılacak filmin bir tür tutanağından' öte bir şey olmayan senaryoyla aynı değerde ve kategoride yeralıyor edebiyat; kıymet-i harbiyesi en fazla böyle bir şey haline geldi. Yazarların, eserlerini 'verirken' sinemayı düşünmeleri bir yana, yazarken henüz bu 'olanağın' farkına varamamış birtakım zıpçıktı edebiyatçılar, yazdıklarının sinemaya çekilmesi, film haline getirilmesi için yana yakıla sinemacıların ayaklarına kapanacaklar neredeyse. (Burada suçlanan ve sabık olan, kötü edebiyat ile kötü sinemadır: kötü, yetersiz, sığ, yüzeydeki sanattır. Hepsi de aynı haltı yemektedirler ve boğulmaya, yokolmaya mahkûmdurlar!)

Çok bilinen (ve biraz da kabaca olan) bir iğretileme vardır: Eskimiş gemilerden jilet yaparlar! (Bir zamanlar donanmamızın gözbebeği olan *Yavuz Zırhlısı* bile bu feci akıbetten kurtulamamıştır.)

Şimdilerde, sözü edilen iğretileme, giderek, metafora dönüşüyor. Elindeki malzemeyi 'ham' olarak işleyen kötü edebiyat eserlerini de bozup bozup film yapıyorlar. İyi de ediyorlar! Çünkü bu kitapların bütününün, *'edebiyat olarak hiçbir değeri yok!'*

Ayrıca, şu kadar bin yıllık edebiyat geleneğinden, birikiminden sonra, hâlâ anıtsal bir dangalaklıkla üretilmeye devam edilen bu tür kitapları Dünya Kütüphanesi'ne yerleştirecek yer de kalmadı. Kötü edebiyat artık 'endirekt' olarak değil, 'direkt' olarak edebiyat mezarlıklarında yerini arıyor, buluyor. Hem, çağdaş insanın, birtakım 'duygulu' ama 'salak', 'uyanık' ama 'şarlatan' yazarcıkların kaleme aldıkları 'yazıtları' okuma sabrı da kalmadı artık! Birçok entellektüel, şu sıralarda, klâsiklere yeniden dönüşün «mutluluğunu», kıvancını yaşıyor; klâsikler, kitaplıkların görünür köşelerine yerleştiriliyor ve kadirbilmezlik edilmemeye çalışılıyor.

Bir yandan yazarı kötü edebiyat yapmaya 'itekleyen'; öte yandan sinemacıyı ticari filmler üretmeye 'ittiren' günümüz dünyasının ve Popüler Kültür'ün çarkları, sonsuza kadar (teorik olarak) bu kör dairenin çevresinde dönüleceği sanısını uyandırıyor bir an. Korkunç bir şey bu!

Neyse, bitirelim: Yalnız şu bilinmeli ki, sinema/edebiyat ilişkisi ve çelişkisi, birinin öteki üzerinde hiyerarşik anlamda bir otorite kurması ya da birinin ötekini 'galebe çalması' sürecinden farklı bir şeydir. Sanatlardan herhangi birinin 'konkordato' ilan ettiği görülmediği gibi, birbirlerinin 'vekilharçlığını' üstlendiklerine de rastlanmadı henüz. Bütün sanatlar, gerçek yaratıcılarının ellerinde yükselecek ve varlıklarını sürdürecekler. Yalnız, aman: Ahmakıslatan'a dikkat!

NOTLAR :

1) Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman,** Afa Yayınları, s. 66
2) a.g.e., s. 68
3) Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması,** s. 93-95
4) **Federico Fellini,** Becerikli Bozguncu, **Aimini'li Federico Fellini,** s. 43-44
5) Bir not : Burada sorun, polemik yaratmak değildir; görüntülerin bizzat kendisi öyle güçlüyken, böyle bir sorunu 'salt' anlamda tartışmak, buz üstüne yazı yazmaya benzer. Metin Erksan'ın ... Ve Sinema'nın beşinci sayısındaki 'senaryo bir edebiyat, bir yazın tütüdür' önermesine katılmıyor ve bunun tersini görmeye / göstermeye çalışıyorum sadece...
6) Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman,** s. 65
7) a.g.e., s. 135
8) a.g.e., s. 135
9) Penelope Houston, **Çağdaş Sinema,** 1966, İstanbul, s. 71; Çeviren: Dikmen Gürün.
10) «Yeni Sinema» Dergisi, Haziran 1967, sayı 7.
11) Türk Dili, **Sinema Özel Sayısı,** 1965.
12) «Les Cahiers du Cinema» dergisinin, 'Film ve Romanda Anlatım Sorunları' özel sayısında, «Senaryo: Başka yapıya yönelen bir yapı» başlıklı makalesinden **İtah Eroğlu'nun** çevirdiği ve «Yeni Sinema» dergisinin Haziran 1967'deki 7. sayısında yayınlanan metinden...
13) a.g.e.
14) a.g.e.
15) P. A. Mendoza, **Gabriel Garrica Marquez'le Konuşmalar,** Metis yayınları, 1982
16) François Truffaut'la Alfred Hitchcock'un söyleşileri, Afa Yayınları, 1988, s. 58
17) a.g.e.
18) a.g.e.
19) a.g.e.

SON ÂŞIKLAR VE

POPÜLER MÜZİK

HAKAN BİLAL

Yeni bir toplumu talep edenlerin *Luis Bunuel*'in filmlerini çok iyi izlemeleri ve değerlendirmeleri gerekiyor. Tüm sinema yaşamını burjuvazinin çıkışsızlığını ve çürümüşlüğünü vurgulamaya adayan *Bunuel*'i ölümsüz yapan başka bir özelliği de sinemaya kazandırdığı (burjuvazinin dahi yadsıyamadığı) özgün ve ilginç gerçek-üstü anlatımıdır.

Bunuel'in 1962 yapımı *The Exterminating Angel* filminin hâlâ güncelliğini koruduğunu düşünüyorum. Özellikle de yansıtmacı sosyalist gerçekçi sanatın peşine takılanlar için.

Film, burjuva sınıfından yirmi kişinin bir şatoda verilen yemek davetinde biraraya gelmeleri ile başlıyor. Yemek sonunda anlaşılmaz bir gücün etkisi ile davetlilerden kimse çeşitli bahanelerle evine gitmiyor. Bahaneler, saatler ilerledikçe açıkça odadan dışarı çıkamamak korkusuna ve güçsüzlüğüne dönüşüyor. Bir tek sadık uşak dışında tüm hizmetçi ve uşaklar daha konuklar eve gelmeye başlarken kendilerinin de anlayamadığı bir sıkıntıyla kaçmışlardır. Evin mutfağına bile gidemeyen konuklar, bir zaman sonra sadık uşağın da aynı gücün etkisi ile odadan çıkamaması üzerine tamamen açlığa ve susuzluğa mahkûm oluyorlar. Hanımların makyajları akıyor, *gentleman*'ler vahşileşiyor, parfüm kokuları yerini ter kokularına bırakıyor. Tüm bu olumsuz koşullara karşın kimse odanın dışına bir adım bile atmayı düşünmüyor. Film, üzerinde durulması gereken birçok önemli ayrıntılarla sürüyor. Beni en çok etkileyen, en genç konuğun diğer konuklara sürekli nefretini dile getirmesi, «*hepiniz kokuyorsunuz, hepinizden nefret ediyorum*» diye bağırması ama yine de odadan dışarı çıkma gücünü bulamaması oldu.

Günümüzde devrimci müzik yaptıklarını ancak şarkı sözlerinden anladığımız, Ahmet Kaya'nın başı çektiği «son âşıkların» odada kapalı kalan o en genç konuk ile benzerlik oluşturduklarını düşünüyorum. Her ne kadar «son» olmasalar da âşıklığı iyiden iyiye benimseyen *Zülfü Livaneli, Sadık Gürbüz, Rahmi Saltuk* gibi sanatçıları da bu benzerlik sınıfları içinde buluyorum. Aynı odanın içinden red türküleri, isyan şarkıları söylüyorlar ama odadan dışarı çıkma eylemi bir türlü gerçekleşemiyor. Müzik üretim yöntem ve düzeyleri karşı olduklarını söyledikleri sistemin üretim tarzı ile tam bir uyum içinde bulunuyor. Bu uyum kapitalist plak tekellerinin üretim-pazarlama yöntemleri incelendiğinde daha da netleşiyor.

Öncelikle kapitalist ülkelerde plak tekellerinin büyük ticari başarısının en belirleyici nedenini saptamak gerekiyor; kolay akılda kalan müzik! Diğer sanat dalları gibi müzik de kuşkusuz kendi başına bir 'dil'dir ve derin bir anlatım gücüne sahiptir. Müzik dinlemek belirli bir kültürel birikim ve eğitim gerektiriyor. Günümüzde, kapitalizmin bireyin sınırlarını daraltarak sanatsal yozlaşmayı resmi politika olarak topluma enjekte etmesi bilinen bir olgu. Belki en fazla ve en hızlı tüketilen sanat dalı haline gelen müziğin böyle bir anlayışla yönlendirilmesi kaçınılmaz oluyor. Gerçekten de müzik, güncel yaşamın, diğer sanat dallarına oranla daha fazla parçası olmuş bir durumda. İnsanlar banyoda duş alırken, mutfakta yemek yaparken, ıssız bir yolda tek başlarına yürürken bir şiiri ezbere okumak, bir resmi düşlemekten daha çok şarkı mırıldanıyorlar. Kimi zaman da kendi seçimlerinin dışında, otobüslerde, dolmuşlarda, sinemalarda müzik ile eşlik ediliyorlar. Böylesine yaygın bir sanat dalının ticaretin en verimli kaynaklarından biri olması doğal oluyor. Toplumlar, ortalama kulakların alışık olduğu müzikal, ezgisel kalıpların dışında yeni denemeleri, yeni sesleri kolay benimseyemiyor. Yeni müzik, yaratıcısına büyük bir popülarite kazandırmıyor. Plak şirketleri, kapitalist toplumlarda, ürettiklerine daha geniş bir pazarlama potansiyeli oluşturmak amacıyla müziğin daha da basitleşmesi ve kolay tüketilmesi için bir denetleme mekanizması oluşturuyor. *Edebiyat Dostları*'nın 8. sayısında yayınlanan «*Caz'a Neler Oluyor*» adlı yazımda, kapitalist ülkelerde plak tekellerinin kitle iletişim araçları üzerindeki belirleyici etkisini İngiltere'den örnekler vererek belirtmiştim. Batı'da, armoni ve ezginin ayrı ayrı düşünülmediği, çok sesli bir bütünlükten oluşan müzikal gelenek, armoni zenginliğinin elektronikleşme ile yer değiştirmesi sonucu bozularak, toplumların şartlandığı sesler doğrultusunda ezgiler ön plana çıkarılıyor. Klasik ve caz müziği dinleyicisi armonik yapıyı ezgiden ayrı dinlemezken, popüler müzik dinleyicisini ilgi-

lendiren yalnızca kıvrak bir ritm ve hemen katılabileceği ezgi oluyor. Batı'da müziği çok seslilikten az sesliliğe (tek sesliliğe diyemiyorum) indirgemek müzik üretiminde ön koşul olarak beliriyor. Bu pazarlama anlayışının amacı, müziği sanatsal değerinden soyutlayarak, üzerinde düşünmeyi gerektirmeyen bir eğlence aracına dönüştürmektir. Türkiye'de de müzik böyle bir anlayışla karşı karşıyadır. Toplumumuzun kendi ticari koşulları çerçevesinde oluşan pop-müzik en yaygın müzikal biçim olarak devrimci müziği de yönlendirmekte. Ahmet Kaya'nın şarkı söyleme tekniğini Ruhi Su'dan alarak bol hıçkırıklı Ferdi Tayfur'a yaklaştırması bu noktadan bakıldığında hiç de şaşırtıcı olmuyor. Ayrıca Ruhi Su'dan söz ederken başka bir gerçeğin altını çizmek gerekiyor. Klasik Batı Müziği eğitimli şan tekniğini Türk folklör müziği ile kaynaştıran ve çok önemli bir gelişme kaydeden Ruhi Su'nun şarkı söyleme tarzı, kendisinden sonra gelen sanatçılarda sürekli taklid edilerek moda haline dönüşen bir akım yarattı. Bu akım daha da yozlaşarak sonuçta eğitimsiz, tok-erkeksi sesli devrimci-şarkıcı tipini oluşturdu. Devrimci sanatın birçok dalında sık karşılaşılan feodal kalıntılı erkeksi söyleme de uygun düşen bu tarzın aşılmasına dair somut örnekler ne yazık ki çok az.

Kuşkusuz, bireylerin kulaklarının şartlı olduğu sesler, ait oldukları toplumların müzikal geleneği ile ilintili oluyor. Toplumumuzda bu geleneği tek sesli Klasik Türk Müziği ve Folklor Müziği oluşturmaktadır. Popülizm müziğe işte tam bu noktadan, bu gelenekten davet ediliyor. Geleneksel müzik, ancak bir esin kaynağı olarak kalması gerekirken, ezgisel kalıpları üzerine oynanan ve ne yazık ki devrimci müziğin de içine çekilmesine çalışılan, oldukça rahat ve kolay bir yatırım olarak sürmekte. Toplumun müzikal beğenisi, halkçılık adı altında aynı düzeyde tutuluyor. Birçok devrimci sanatçıyı da kuyruğuna takan bu anlayış bir gazinoda şarkı söyleyen ses sanatçısı jargonu ile bütünleşiyor. Şarkıcı *«şimdi şarkının bu bölümünü hep beraber söylüyoruz»* diyor ve hep bir ağızdan kubbeye hoş bir sadâ bırakılıyor (!): *«Geçeen günlere yazık, yazık etmişsin gönüül seen...»*

«İlericinin müziği halk müziğidir» anlayışını salt teorik altyapıdan yoksun bir yanılsama olarak değil, bilinçlice tezgâhlanmış bir popülizm olarak görüyorum. İlerici olduklarını söyleyen sanatçıların anlatmak istedikleri ile müzikleri o kadar çelişiyor ki, böyle görmek doğal oluyor.

Günümüz devrimci müzik «hit»lerini, sözlerini yok sayarak dinlediğimde popüler müzikten farklı bir yanını göremiyorum. Ahmet Kaya'nın, «Zagreb radyosunda Lili Marlen türküsü» diye süren şarkısındaki müzikalite, sözlerini bir yana atınca, bir zamanlar Seyyal Taner.in söylediği «Kalbimi Affettim» adlı şarkıdan nasıl ve nerede ayrılıyor, anlaşılmıyor. Yine sözleri bir yana Arif Kemal' in «Red Türküleri» nasıl bir müzikal tutuculuğu reddediyor? Bilmek olanaksız. Zülfü Livaneli'nin, Atilla Özdemiroğlu'nun yardımı olmadan yaptığı müzik, «Öyle sarhoş olsam ki» diye tekrarlanan bir zamanların hafif müzik *'hit'*inden nasıl bir müzikal farklılık taşıyor? Duyamıyorum. Kuşkusuz, söz müzikte önemli bir unsur, ancak öncelikle müziğin, kendisini, sözün yardımı olmadan anlatabileceği bir dil oluşturması gerekiyor.

Son âşıkların bir türlü çözemedikleri başka bir müzikal sorun ise tek seslilik. Çok sesli müziğin önemini (her nasılsa?) yadsımıyorlar ama tam olarak da özümseyemedikleri için, işin bu yönü aranjörlere bırakılıyor. Ancak daha ezgilerini oluşturma aşamasında tek sesli düşündükleri için, ortaya çıkan yapıtlarına aranjörlerin de yapacağı fazla bir katkı oluşamıyor. Aynı ezgisel klişelerin artık değişik bile olamayan varyasyonları, çok sesli bir orkestrasyon adına gözle görülür bir aşamanın gerçekleşmesine olanak vermiyor. Besteci orkestrasyon yapma yetkinliğinde olmasa da, bestesini oluştururken çok sesli düşünerek geniş ve yeni bir armoni-counterpoint yapılanmasına açık olmalıdır. Müziğinin nerelere uzanacağını daha notaya dökmeden duyabilmelidir. Artık defalarca orkestrasyonu yapılmış «Muş Türküsü» gibi ezgiler için yapılacak fazla birşey yoktur. Son âşıkların müziği de böyle bir tekrarı aşamıyor. Ayrıca bu noktada sorulabilecek başka bir soru da *«Folklorik müziğin biçimlenmesinde neden caz ve klasik müzik gözardı ediliр, pop müzik tek seçenek olarak kullanılıyor?»* olabilir.

Çok sesliliğin özümsenmesi ile paralel olarak, müzikte sürekli arayışlar gerektiren başka bir olgu da *«sound»* anlayışıdır. Stüdyo olanaklarını da içeren bu olgu daha çok enstrümanların kullanılışı, birlikte çalınışı ve armonik yapılanma ile oluşuyor. *Gil Evans*'ın birlikte çalınması düşünülmeyen enstrümanları birarada kullanması, *Al di Meola*'nın gitarını «staccato» olarak yeni bir ton elde etmesi, *Erkan Oğuz*'un perdesiz gitarı ve tekniği *sound* arayışına örnekler olarak gösterilebilir. Bu arayış başlangıçtaki çalışmalarında *Zülfü Livaneli*'nin bağlama çalma tekniğinde görülse de yeterli olamıyor. Kendisini yinelediği için âşıklıktan kurtulamıyor.

1981 yılında, Ankara Devlet Operası korosundan 12 sanatçı, Romen koro şefi *Bujor Hoinic*'in, üst yapının yalnız insan seslerinden oluştuğu caz ağırlıklı bestelerini, yine bestecinin kendisi yönetiminde Ankara'da verdikleri bir dinletide sunmuşlardı. Dindeki müzikal bir ders niteliğinde idi. Özellikle «Fayton» adlı yapıtta sanatçıların şan teknikleri ile oluşturdukları ezgi ve efektler dinleyicilere gerçekten bir fayton gezisi yaşatmıştı. Dinleti, koronun *The Singers Unlimited, Manhattan Transfer* gibi vokal müziğinde büyük aşamalar yapmış gruplarin da üstünde oluşturdukları müzikalite ile sürerken, başka bir başarı da *Bujor Hoinic*'in tüm yapıtlarında sözü hiç kullanmadan, kendi özgün müzik dili yardımıyla dinleyicilerle kurduğu iletişim oluyordu. Bu dinletiyi son âşıkların ve özellikle vokal grubu ile konserler veren *Sadık Gürbüz*'ün dinlemiş olmalarını isterdim.

Müzikal aşama, zaman zaman hiç de sosyalist olmayan sanatçıların bireysel çıkışları ile gerçekleşiyor. Müzik, geleneksel ezgilere ve hafif müzik biçimlendirmesine hapsedildiği sürece de aynı başarıyı Türkiye' li sosyalist müzisyenlerde görebilmek olanaksızlaşacak. *Sosyalist bireyin sanatı ağlayıp sızlanan, sövgüler ya da övgüler düzen, ağıtlar yakan ya da sloganlar atan değil, en gelişkin bir kültürel birikim düzeyinde halka şamarı yapıştıran, burjuvaziye ise tezlerini dayatan bir sanat olmalıdır.*[1] Türkiye'de günümüz devrimci müzik örnekleri ne yazık ki tezlerini dayatamıyor. Bu doğrultuda bir gelişme de yok. Anlatılmak istenen, şarkı sözlerinde, ünlü şairlerin dizelerinde ve gazetelerde, dergilerde yayınlanan demeçlerde kısılıp kalıyor. «Saz başlayınca, söz susar» deyimini kullanmak yerinde olacak; müzik bir türlü başlayamıyor. Yalnız müzikte değil, halkçılığın peşine takılmış sanatçıların ürünleri sloganlardan sıyrılınca sanat hiçbir dalda ortaya çıkamıyor. Bu nedenle olsa gerek, eleştirilere gelen yanıt ve tekzipler salt bireysel sosyalist geçmiş, dünya görüşlerinin özeti ve kişisel saldırılardan oluşuyor. Sanat ısrarla anlatılmıyor, anlatılamıyor. Kuşkusuz sanatçıların hapise atılmaları, ürünlerinin engellenmesi, pasaport alamamaları her sosyalist bireyin kesinlikle karşı olduğu bir ilkelliktir ama sanata ve dolayısıyla müziğe referans olamıyor.

Popülizmin sevimli görünen tuzağına düşen sanatçıların ve çevrelerine üşüşenlerin eleştiri karşısında gösterdikleri saldırgan tavırlar yanında geliştirdikleri başka bir tavır da *«daha yenidir, o da gelişecektir»*, *«zaman tanıyın»*, *«hemen karalamayın»* gibi klişelerle bir «hoşgörü talebi» olarak ortaya çıkıyor.

The Secret Life of Plants (Bitkilerin Gizli Yaşamı) adlı albümü için iki yıllık bir çalışmadan sonra stüdyo kayıtlarına başlayan *Stevie Wonder*, kayıtların bitimine az bir zaman kala, ortaya çıkan ürünlerin istediği yetkinliğe ulaşmadığını görüp, notaları yırtarak kayıdı iptal ediyor. Yapımcıların tüm ısrar ve sızlanmalarına karşın, albümü yeniden bestelemek üzere evine kapanıyor. Çalışma ancak bir yıl sonra tamamlanıyor. Şimdilerde böyle bir titizliği gösterdiği her ne kadar tartışmalı olsa bile, bu davranışın bir ahlak, bir sorumluluk olduğunu düşünüyorum. Hoşgörü, tezlerini dayatması gereken sosyalist müziğin itici gücü olamaz. Öncelikle sanatçıların dürüst olarak kendi denetleme mekanizmalarını oluşturması bir ön koşul oluyor.

Halk müziğine sevgi ile bakıyorum ve tarihsel görevlerini tamamladığını düşünüyorum. Ortaya çıktıkları zamanın tarihsel koşullarını anlatan bir kültürel birikim olarak arşivlerde kalması, yeni müziğin kendisini değil, ancak esin kaynağını oluşturması gerekiyor. (İlle de kullanılması gerekiyorsa.) Bunu yaparken de sanatçıların *Bartok*'u, *Bizet*'i, *Ulvi Cemal Erkin*'i, *Paco de Lucia*'yı iyi dinlemeleri ve çözümlemeleri gerekiyor. Folklorik esinlenmelerini, müziğini Macar, Arap, Türk, Slovak ve Romen folklörleri üzerinde geliştirmiş bir *Bela Bartok* seviyesinde ve onu da aşmayı amaçlayan bir anlayışta bestelemeyi hedef almayan sanatçının müziğini ciddiye almıyorum. Biraz zaman gerektirse de bu yönde bir çalışma belirtisi, denemesi olmayan müziğin ilerici olduğunu reddediyorum. Son âşıkların müziğinde böyle bir hedefin varlığı konusunda hiçbir işaret bulunmuyor.

Günümüzde Türkiyede üretildiği söylenen ilerici müzik ile pop müzik arasındaki sınırların gittikçe yokolmasını daha somut olarak örneklemek için kuşkusuz sanatçıları ve yapıtlarını tek tek incelemek gerekiyor. Bu yazı bu doğrultuda başlattığım araştırmanın bir önçalışması oluyor. Kapitalizm ve ona bağlı yabancılaşmanın yarattığı pop müziğin çıkış nedenleri ve örnekleri ortadadır. Devrimci müziğin de Türkiye'de aynı biçim içine çekilmesi her iki müzik de dikkatlice dinlenildiğinde somut olarak karşımıza çıkıyor. Son âşıkların pop müziğini, müziğin biçimlenmesinde tek seçenek olarak kullanmalarının nedeni kitlelere daha kolay ulaşmak ise bu dillerinden hiç düşürmedikleri 'halk'a saygısızlık olmuyor mu? İşçi sınıfını *Bela Bartok* düzeyinde müzik dinlemeye lâyık görmüyorlar mı? Batıda 50'li yılların sonlarına doğru, evinin garajında üç-beş akor ile gitar çalan gençlere müzik pazarında şans tanımak ama-

cıyla da ortaya çıkan pop müzik, neredeyse böyle bir eğitimsizliği ön koşul olarak kullanan plak şirketlerine büyük paralar kazandırmıştır ve hâlâ da kazandırmaktadır. Müzikal bilgilerini yetkinleştirmeden plak-kaset doldurmaya yönelen sanatçıların konumu da başka türlü açıklanamıyor. Son âşıkların ve taraftarlarının bu yazıyı «karalama» olarak nitelemeden önce bu benzerliği düşünmeleri ve müziklerini acil olarak böyle bir benzerlikten ayırmaları gerekiyor.

Doğrudur: Yeni seslere mecburuz.[2] Bu sesleri, müzikal yetkinlikleri üç telli bağlama ile sınırlı anlayışlar değil, kırk kişilik bir orkestrada enstrümanların ayrı ayrı çalacağı ezgileri kurgulayabilen, daha da ileri giderek tonallık sınırlarını bile zorlayacak yetkinlikteki müzisyenler duyuracaklardır.

NOTLAR :

1) Kemal Durmaz, **Kötüler Olmasa...**, Edebiyat Dostları, Mayıs 1988, s. 7

2) Yalçın Küçük, **İlericinin Müziği**, Edebiyat Dostları, Aralık 1987, ss. 2-3

BİR MEKTUP :

EDEBİYAT DOSTLARI KİMİN DOSTU?

Edebiyat Dostları dergisinin 12. sayısında Belge Yayınları «Yeni Sesler» dizisine getirdiği eleştirilere ilişkin böyle bir yazıya «Edebiyat Dostları Kimin Dostu» başlığıyla girmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Çünkü getirilen eleştiriler belli bir art niyetlilik taşıdığı gibi, eleştirilerin üzerinde yükseldiği anlayış da devrimci bir anlayıştan uzaktır. Bu haliyle Edebiyat Dostları devrimci mücadele ve sanatın değirmenine değil, başka değirmenlere su taşıyor görünmektedir.

Edebiyat Dostları'nın «Yeni Sesler» dizisine getirdiği eleştirileri kavrayabilmek için öncelikle E. D.'nin sanat anlayışı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu geri plan yeterince deşifre edilmeksizin E. D.'nin eleştirilerinin içeriği yeterince anlaşılamaz. Bu nedenle E. D.'nin «Yeni Sesler» dizisine yönelik eleştirilerine girmeden önce E. D.'nin yazarı Hüsamettin Çetinkaya'nın «Yansıtma Kuramı Felsefidir» başlıklı yazısı üzerinde temel yönleriyle durmak gerekmektedir. (Bkz. Edebiyat Dostları Sayı: 12)

H. Ç.'nin «Yansıtma Kuramı Felsefidir» başlıklı yazısında ilk elde yansı kuramının kendisinin bir eleştiriye tâbi tutulduğunu görmek mümkündür. Yansı kuramının eleştirisinin, bu eleştiriyi yapanları hangi felsefi kamplara götüreceği konusunu burada tartışmayacağım. Burada H. Ç.'nin M. Kagan ve A. Çalışlar'a yönelik eleştirilerinin hamlığı, düzeysizliği ve içeriği üzerinde de uzunca durmak gerekmiyor. Hamlık ve düzeysizlik diyorum, çünkü gerçekten bu yazıda birçok mantık yanlışlıkları yapılıyor. Örneğin: A. Çalışlar'ın «Çağımıza ilişkin hakikat, sanatçının 'Hakikat' bilgisiyle praksis arasındaki uygunluktan başka bir şey olup olmayıp, ... Gerçekçi biçimlendirme nesnel gerçekliğin yapısıyla uygunluk içinde olan bir modellendirme yoluna gider» diye başlayıp biten sözlerinden nasıl oluyor da «bu açıkça yöntemsel olarak... bir bilinçlilik biçiminin bir maddî pratiği belirlemesidir. Bu da yanlış bilmiyorsam idealizmdir.» sonucu çıkarılabiliyor, anlamak olası değil. Burada bir mantıksal çıkarım yanlışlığı açıkça sırıtıyor. «Gerçekliğin yapısıyla uygunluk» bilincin nesnel gerçeklikle uygunluğu bağlamında maddeci bir anlayış olup idealizmin tam karşıtıdır. H. Ç. mantık yürütmeyi de bilmiyor. Yeni Sesler dizisinin kitaplarını Türkçe eksikleriyle eleştirmeye meraklı olan E. D.'nin kendi yazarı H. Ç.'nin okuduğu Türkçeyi anlayamaması ise bir başka ilginçlik oluşturuyor. M. Kagan'ın «Bir sanatçı... kendi görüşleri **ile** kendi yakınlık **ve** soğukluk duyduğu şeylerin birbirine uyuşmasına... çaba gösterir» sözlerini H. Ç., «M. Kagan'ı dinleyin: ... Sanatçı kendi görüşleriyle yakınlık duyduğu ya da soğukluk duyduğu şeyleri birbirleriyle uyuşturacak (yakınlık duyduğu işçi sınıfı ve çıkarları, soğukluk duyduğu ise burjuvazi ve çıkarları olsa da bunları birbirleriyle uyuşturacak)...» şeklinde anlıyor. Burada M. Kagan'ın uyuşturulacak şeylerin burjuvazi ve çıkarlarıyla işçi sınıfı ve çıkarları olduğunu söylemediği, uyuşturulacak şeylerin «görüşler» ile «yakınlık veya uzaklık» duyulan şeyler» olduğu tümcede geçen «ile» ve «ve» bağlaçlarıyla açıkça görülebilir. «Okuduğu Türkçeyi anlayamayanların nasıl 'edebiyatçılar olduğu» sorusunu gündeme getirip E. D.'yi bu noktada «mahkûm etmek» pekâlâ mümkün. Ama hayır, ben tartışmayı E. D.'nin yaptığı gibi böylesi verimsiz anlara çekmek amacında değilim. Bu nedenle tartışmamı H. Ç.'nin yazısındaki yanlış anlayışı eleştirerek sürdüreceğim. Bu nedenle de H. Ç.'nin yazısındaki diğer mantık ve anlama yanlışlıklarına değinmeyeceğim.

Bu noktada tartışmaya E. D.' nin sanat anlayışını ortaya koyan H. Ç.'den bir alıntıyla sürdürmek doğru olacaktır. H. Ç. yazısının son paragrafında şöyle diyor: «O halde sorun eldeki sanatsal araçlarla 'doğru dünya görüşü' gibi mesajlar iletmek değil, eldeki bu sanatsal araçların kendilerinin topyekûn dönüştürülmesidir... Sanat pratiğinin maddeciliği budur. Brecht'in tüm pratiğinin özü bu yaklaşımdır. (Bu da ayrı bir yanlış saptama oluyor. Brecht'i, sahip olduğu maddeci dünya görüşünden koparıp ele almak, onun yapıtlarında iletilen mesajları görmezden gelmek mümkün değildir. E. E.) ... Bir yapıtın gerçekliği sadece ve sadece kendi gerçekliğine eşittir.»

Burada sanatçının bir üretim eylemi olarak sanatsal etkinliğin kendisinin dönüştürülmesiyle sanatın bir bütün olarak toplumsal eylemi dönüştürücü işlevi arasındaki diyalektik ilişkinin anlaşılmadığı görülüyor. Sanatın toplumsal eylemi dönüştürücü etkisinin ileri doğru gerçekleşmesi sürecinin doğal olarak sanat araçlarının ve bir bütün olarak da sanatın dönüştürülmesi gereksinimini doğuracağı ve sürecin gereksinimlerine göre dönüşen sanatın toplumun dönüştürülmesindeki işlevinin yetkinleşeceği açıktır. Ve bütün bu ilişkinin gerçekleştiği sürecin tarihsel - toplumsal bir süreç olduğu ve bu noktada sanatın kendisinin dönüşümü ile dönüştürücü işlevinin bu tarihsel - toplumsal temelde belirleneceği de açıktır. Burada sanatın işleviyle bilimin işlevi arasında bir analoji kurmak öğretici olacaktır.

Evreni, sanat estetik imgelerle, bilim ise mantıksal kavramlarla açıklar. Nasıl ki bilim dünyayı daha iyi açıklamak ve bu noktada daha etkin olarak dönüştürmek için kendi araçlarını ve kendisini geliştirmek zorundaysa, sanat için de aynı şey sözkonusudur. Bu noktada, bilimi, bir bilim adamının bilimsel pratiği veya üretkenliği süreci içinde bilim araçlarını dönüştürmesine indirgemek mümkün olmadığı gibi, sanatı da bir sanatçının kendi üretim süreci içinde sanat araçlarını dönüştürmesine indirgemek mümkün değildir. Çünkü bu, bilim ve sanatı kendi iç ilişkilerine indirgeyip toplumsal - tarihsel pratikten koparmak anlamına gelir.

Sanatı, ilk elde ana çizgileriyle, belli bir toplumsal - tarihsel çevre içinde yaşayan ve bu çevreden etkilenen ve onu etkileyen sanatçı öznenin nesnel gerçeklikle ilişkisiyle başlayan, sanatçının gördüğü veya gördüğünü sandığı gerçekliği sanatın kendi iç ilişkilerinin gerektirdiği süreçlerden geçirerek sanat ürününe dönüştürmesiyle devam eden ve sanat ürünüyle alıcı arasında kurulan ilişkiyle biten bütünlüklü bir süreç içinde tanımlamak doğru olur. Ancak böyle bütünlüklü bir anlayış içinde sanat kendi yerine doğru olarak oturtulabilir.

Sanat üretimi sürecini nesnel pratikten sanatçı özneye ve buradan tekrar nesnel pratiği doğru bir ilişki içinde diyalektik bir süreç olarak ele aldığımızda, sanatın toplumu dönüştürücü işlevi daha iyi belirlenir. Gerçekliği alıp sanatsal üretim süreci içinde yorumlayan sanatçının ürünü, ortaya koyduklarıyla alıcıya ulaşır ve bu dolayımla gerçekliğe etkide bulunur.

Sanatçının doğrudan pratiği olarak sanatın kendisini ve kullandığı araçları bu diyalektik bütünlüğe yerleştirmek gerekir. Ancak bu bütünlük içinde sanatın ve araçlarının dönüştürülmesi gerçek anlamına kavuşur. Eğer böyleyse, şimdi bütün bunların sanatçı tarafından nasıl doğru ve ileriye yönelik bir biçimde yapılacağı sonucu üzerinde durabiliriz.

Sanatçının toplumsal eylemin dönüştürülmesine katkıda bulunacak veya bu dönüştürme eyleminin bir bileşeni olabilecek ürünler verebilmesi, herşeyden önce bu ürünün nesnel gerçekliği kendi içeriğinde doğru olarak yansıtması ve bu üründen alıcı tarafından çıkarılacak sonuçların toplumsal eylemde devindirici - ilerletici bir işlev görmesi gerekir. Bunun için ise sanatçının dünyayı doğru yorumlamasını sağlayacak bir yönteme, bir bakış açısına sahip olması gerekir. ((İşte şimdi H. Ç. yine bilincin sanat pratiğini belirlediğinden hareketle burada idealizm keşfinde bulunabilir. Ama unutulan bir nokta var: «Maddi bir pratik» olarak belirtilen sanatın bizzat kendisi toplumsal bilinç kategorisinin bir unsurudur. Sanatçının üretim eylemi bir bilinç ürünü üretme eylemidir. Bu birinci nokta. İkinci nokta şu: «Doğru bakış açısı ya da yöntem»den sözediyorsak, doğru bir «dünya görüşü»ne sahip olmaktan bir ön koşul olarak sözediyorsak, doğal - toplumsal - tarihsel pratiği nesnel olarak yansıtacak bir ürünü oluştururken gerçekliği doğru olarak ele alıp değerlendirmeyi sağlayacak diyalektik maddecilikten sözediyoruz demektir. Şimdi bu noktada «dünya görüşü, maddi bir pratik olan sanat eylemini belirlerse bu idealizm olur» demenin âlemi nedir? Tersine böyle olmazsa idealizme kapılar ardına kadar açılmış olur. Aslında H. Ç. dünya görüşünün sanat pratiğini belirlemesine karşı çıktığı noktada bütün bir devrimci kurama ve bu noktada diyalektik maddeciliğe karşı çıkmakta ve zaten sonuçta da sanat pratiğini ve sanatsal pratiğin maddeciliğini sanat araçlarının dönüştürülmesine indirgeyip bununla sınırlayarak «sanat sanat içindir» idealist anlayışının maddeci görünümlü bir versiyonunu oluşturarak idealizme varmaktadır.)

Bu noktada sanatın toplumsal eylemin dönüştürülmesiyle ilişkisi sorunu üzerinde biraz daha duralım: Bu nokta E. D.'nin kavrayamadığı bir noktadır. Sanatın bu işlevinin gerçekleşmesi iki aşamayı içerir. Birincisi, dünyanın doğru olarak ve toplumsal eylemin önünü açıcı bir doğrultuda yansıtılması, ki bu sanatçının dünyayı diyalektik maddeci bir anlayışla ele alıp yorumlamasına bağlıdır. İkincisi, ortaya çıkan sanat ürününün toplumsal pratiğe etkisi: Bunun için sanat ürünü toplumun dönüştürülmesi mücadelesinin bir bileşeni olabilmeyi başarmalıdır. Bu ise ürün ile alıcı arasındaki ilişkide somutlaşır. Sanat araçlarının devrimci bir işlev görmesi bu noktada alıcıyla kurulan ilişkinin biçiminin alıcıyı devindirme olanaklarını kendi içinde taşıması noktasında bir anlam kazanacaktır. Ve tam bu noktada dil sorunu gündeme gelmektedir. Alıcı - Ürün ilişkisinin aracı olan dil, alıcının toplumsal eyleme katılımını etkinleştirecek bilincin taşınması veya alıcının bu bilincin oluşturulmasına ürün içeriğinde aktif olarak katılımının gerçekleşmesini sağlayacak bir anlaşılırlılığı kendi içinde taşımak durumundadır. (Burada dil konusu üzerinde ayrıca durmak gerekmiyor. Sanatın, dili dönüştürücü - geliştirici işlevi böyle bir çerçevenin yadsınmasını ge-

rektirmiyor. Ayrıca estetik sorunu üzerinde de durmaya gerek duymuyorum. Çünkü estetikten yoksun bir yapıtın sanat ürünü olması sözkonusu olamaz.)

Dünyaya nereden bakılırsa öyle görülür. Bu söz kabaca anlaşılmamak kaydıyla doğrudur. Sanatçı toplumun bir parçasıdır ve o toplumun tarihsel - toplumsal - doğal - psikolojik çevresi içinde yer alan bir bireydir. Sanatçının o toplumsal - tarihsel sürece hangi noktasıyla eklemlendiği, sanat pratiğinin kendi iç işleyiş ilişkilerinden doğan göreli bağımsızlık etkisini de gözönünde bulundurmak kaydıyla, sanat ürününün içeriğini son tahlilde belirleyen olmaktadır. (Buradaki göreli bağımsızlık, H. Ç.'nin bir türlü anlayamadığı Balzac, Tolstoy, vb.'nin siyasal görüşleriyle sanat ürünlerinin nesnel içeriği arasındaki çelişkiyi bir yönüyle açıklayabilir sanıyorum. Aslında Balzac, Tolstoy, vb. de yukarıda belirttiğim belirleyicilik ilişkilerinin dışında değildir. Bunların, öznel siyasal, dinsel görüşlerinden öte, eklemlendikleri tarihsel - toplumsal süreçle ilişkileri, bu sürecin onlar üzerindeki nesnel etkileriyle birlikte kavranıp değerlendirilmesi gerekmektedir. Sonra bir de şu var: Bunların öznel siyasal, dinsel inanışlarının eserlerine hiç yansımadığını söylemek de ne derece doğrudur, bu tartışılır.)

Sonuçta, sanatçının, ürününde esas olarak, toplumsal - tarihsel öğeler üzerinde yükselen karmaşık bir bütünlük olan kişiliğinin sanat üretim sürecinin yöntemlerinden geçmiş bir yansımasını buluruz. Bunalımlı bir küçük burjuva şairin, küçük burjuvazinin konumundan doğan çözümsüzlüklerin iç bunaltısını yansıtan, bu nedenle sözcükler ve imgelerin soyut dünyasında anlaşılmazlıklar içinde kaybolup giden iç sıkıntısı veren şiirleri de bir toplumsal gerçekliği dolayımlı olarak yansıtırlar. E. D., M. Kagan'a karşı çıkayım derken, bu noktayı da anlamamakta ve sanat ürünlerini temeldeki ya da son tahlildeki sınıfsal içeriğinden soyutlayarak idealizme yönelmektedir.

Sanat ürününün nesnel anlamı denilen şey, o ürünün eklemlendiği toplumsal tarihsel ya da öz deyişle sınıfsal gerçekliktir. Sanat ürününün denk düştüğü sınıfsal tavır alış son tahlilde sanat ürününün nesnel anlamını oluşturur. Sanat ürünü bu bağlamda, yaratıcısından bağımsızlaşabilir de. Bu bağlamda kendine devrimciyim diyen birinin ürününün, yaratıcısının savunduğu dünya görüşünü değil de, başka bir dünya görüşünü yansıtması mümkün olduğu gibi, küçük burjuva siyasal tavır alışlı birinin ürününün nesnel gerçekliği maddeci biçimde yansıtması da olanaklıdır. Bir sanat ürünü, bu anlamda, yaratıcısının siyasal tavrı ile değil, öncelikle kendi nesnel içeriğiyle değerlendirilir. Ama bu, sanatçının siyasal - sınıfsal tavır alışını bir kenara atmak ya da önemsememek anlamına gelmez. Dünya görüşü idealist olan bir sanatçının ürününün nesnel içeriğinin, göreli bağımsızlık temelinde, maddeci olması bir noktada rastlansaldır. Biz bu rastlansallığı ortadan kaldırıp sanat pratiğini bilinçli bir eyleme dönüştürmek istiyorsak bu rastlansallığı aşıp diyalektik maddeci dünya görüşünü sanat üertim sürecine kılavuz yapabilmeliyiz.

Ama E. D. buna, «dünya görüşü sanat pratiğini belirlerse idealizm olur» diyerek karşı çıkıyor ve tam da buna derken kendisi idealizme düşüyor.

E. D.'nin diğer yazarlarında da aynı anlayış hüküm sürüyor. Onlara da H. Ç. gibi mantık ve anlama yanlışlıklarına düşüp duruyor. Yücel Filizler'in, «İnsanlık Onuru İşkenceyi Yenecektir» sloganını yorumlarken, bu sloganın içerdiği anlamları anlayamadığını görmek mümkündür. Diğer yandan Y. F., «Tasavvuf ruhu» ile uğraşırken konuyu bir anda devrimci kararlılık, coşku ve fedakârlığı geliştiren ve bileyen devrimci değerlerin yanlış bir eleştirisine yöneebiliyor.

E. D.'nin bir diğer yazarı Gürsel Korat da, örneğin «halk» kavramını eleştirirken, tıpkı H. Ç. ve Y. F. gibi zorlama yorumlarda bulunmakta ve yanlış şeyler söylemektedir. G. K. «Çünkü halk, amorf varlık, 1970'lerin sonuna kadar köylü devrimi teorilerinin, halkı kurtaran stratejilerin, ulusal kurtuluş savaşı nidalarının öznesi olarak başköşeye kurulmuştu» diyerek bir yandan devrimci mücadele geçmişini bir kalemde karalarken, diğer yandan «halk» kavramını hiç anlamadığını gösteriyor. «Halk» kavramı siyasal içerikli bir kavram olup başta işçi sınıfı olmak üzere demokratik devrimden çıkarları olan sınıflar bütünlüğünü anlatmaktadır, «amorf varlık»ı değil. Ama ortada bir amorfluk var ve bu G. K.'ın kendi kafasındaki «amorfluk»tan başka birşey değil. Bu amorf anlayışıyla G. K., aslında, devrimci mücadeleye yan çizdiğinin bilinicnde de değil.

Belki alçak gönüllülük gerekmiyor, ama E. D. bu eksik ve amorf anlayışlarıyla büyük burunlu olunca, bu, hiç çekilmiyor. Bu haliyle E. D. kendi altını aydınlatamayan bir lamba olmayı bile beceremeyip idealizmin sığ sularında tüm ışığını kaybederek bizleri bazı yararlı değinmelerinden de yoksun bırakacak.

Bütün bunlar E. D.'nin çizgisine ilişkin bir çerçeve veriyor sanıyorum. Süleyman Bulut ve Akif Kurtuluş'un Belge Yayınları'na yönelik eleştirilerinin geri planını böylesi yanlış anlayışlar oluşturuyor.

E. D.'nin «sanat kaygısı (!)» ile «devrimci kaygıları» bir yana bıraktığını söyleyebilirim, ki «sanat kaygıları» da sanat araçlarının dönüştürülüp dönüştürülmemesi kaygısıyla sınırlı olup, bu nokta onların devrimci kaygılardan uzaklaşmasının çıkış noktasını oluşturuyor.

Artık bu noktada Süleyman Bulut'un Belge Yayınları Yeni Sesler dizisine yönelik eleştirilerine girebiliriz. Çünkü artık bu eleştirilerin düşünsel geri plânını biliyoruz.

S. B., uzunca anlattığım bu yanlış anlayışlardan hareketle devrimci mücadeleye eklemlenen sanat ürünlerini küçümseyen bir tavır alış içinde görünüyor. Kuşkusuz her sanatsal ürün, hem toplumsal mücadeleyle ilişkisi, hem de sanatsal yapısı ve estetiği yönünden bütünlüklü bir eleştiriye tâbi tutulmalıdır. S. B.'un yazısında böyle bir bütünlük yok. Yeni Sesler dizisinin kitaplarını tek yönlü olarak sadece sanatsal yapıları yönünden E. D.'nin yanlış sanat anlayışı temelinde bir eleştiriye tâbi tutmakta ve bu eleştiriyi Yeni Sesler dizisi ürünlerinin devrimci mücadeleyle olan ilişkilerini gözardı etmekte kullanmaktadır.

S. B.'un «Yaşanılan - Yazılan» başlıklı yazısında sürdürülen tartışmada dürüst bir tutum izlendiği de söylenemez. Belge Yayınlarının Yeni Sesler dizisinin kitaplarındaki önsözünü alıntısız ola-

BAZI YARARLI AÇIKLAMALAR

1 — Ersin Ergün diyor ki: «S. B. saçmalıyor.» Dediğine bakılırsa: «S. B.'un hiç de dürüst davrandığı söylenemez. Çünkü Belge Yayınlarının Yeni Sesler dizisi önsözü aynen şöyledir. Son günlerde yanlış bir edebiyat anlayışı egemen oldu. «70'li ve 80'li yılları» ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan ya da yaşayamayan kimi yazarlar.» Burada önsözün tamamını olduğu gibi almaya gerek duymadım. Amacım bu önsözde «zihinsel» yaşama olgusunun yeraldığını göstermektir.»

2 — Ersin Ergün saçmalamıyor. Ne yapıyor? «Önsöz aynen şöyle» dedikten sonra bir cümle alıntı yapıp, gerisini alıntılama gereğini duymuyor. Gerisini alıntılasaydı; orada «geçtiğimiz dönemin deneyimlerini ve gerçeklerini bizzat yaşayanlar tarafından aktaran yapıtlarla» nitelemesini görecekti. Süleyman Bulut, Ersin Ergün'ün saçmaladığını düşünmüyor. Yalnızca alıntılasaydı, bu «bizzat yaşama» nitelemesini görecekti, diyor.

3 — Ayrıca Süleyman Bulut'un yazısına iyi bakılırsa, bu alıntının yapıldığı yerin hemen öncesinde Süleyman Bulut'un şöyle dediği görülebilirdi: «Sözkonusu açıklamada, 70'li ve 80'li yıllarda yaşanan toplumsal çatışmaların, bu dönemi ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan kimi yazarlar tarafından...» Demek ki, Süleyman Bulut, «Zihinsel ve gerçek» kavramlarını atlamamış. Yalnızca şuna işaret ediyor: böyle denilmesine rağmen, daha sonra «bizzat yaşayanlar» tanımlaması yapılmış ve dizi «bizzat yaşayanlar» mantığı üstüne kurulmuştur. Ersin Ergün saçmalamıyor, kabul ama Ersin Ergün, Süleyman Bulut'a dizide «bizzat yaşayan» sanatçıların dışında bir kitabın yayınlandığını gösterebilir mi? Gösteremez. Bu da demektir ki, yayınevi alternatif olarak «bizzat yaşayanları» önermektedir.

4 — Ersin Ergün yazımdan bir alıntı yapıyor: «S. B.'un Bir Avuç Şiir»e yönelik «a. Devrimci şiir, düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, ... hayatın şiiridir.»

5 — Ersin Ergün saçmalamıyor, kabul ama, eksik alıntı yapıyor: Bakın cümlenin aslı şu: «a. Devrimci şiir, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, hayata belli bir dünya görüşüyle bakmanın şiiridir. Yani hayatın şiiridir, eninde sonunda.»

6 — Ersin Ergün'ün alıntısı ile benim söylediklerim arasında materyalizm ile idealizm arasındaki fark kadar, büyük bir fark var. Ben diyorum ki, evet şiir eninde sonunda hayatın, somut'un şiiridir. Ama nasıl bir hayatın? Belli bir dünya görüşüyle kavranan bir hayatın. Tersi olabilir mi? Yani hayat hiç belli bir dünya görüşü olmadan kavranabilir mi? Biz böyle birşeyi söyleyebilir miyiz? Ama Ergün eksik alıntı yapıyor, —saçmalıyor demiyorum— sonra da bizim şiirde, sanatta dünya görüşü istemediğimizi söylüyor. Bir kere daha tekrarlamak gereğini duyuyorum: Bizim eleştirdiğimiz nokta, bir sanat eserinde dünya görüşünün kılavuz olarak kullanılarak hayatın anlatılması yerine, bizzat dünya görüşünün kendisinin anlatılmasıdır. Eserde, bir dünya görüşünün kılavuzluğunda üretilmiş hayatın (somutun) yerini, dünya görüşünün kendisi almışsa, biz bunu eleştiriyoruz. Çünkü sanat dünya görüşüne indirgenemez. Hayatın indirgenemediği gibi.

7 — Süleyman Bulut saçmalıyor olabilir. Ersin Ergün öyle söylüyor. Olabilir ama saçmalasa bile, saçmaladığının yazdığı kelime ve cümleler üzerinden gidilerek gösterilmesini istemek, sanırım Süleyman Bulut'un doğal bir hakkı: yazmadıklarından dolayı ya da «atlanarak» yapılmamalı bu iş.

8 — Bu polemiği Ersin Ergün beni dürüst olmamakla, saçmalamakla suçladığı için yaptım. Süleyman Bulut'un «nasıl saçmaladığının» biraz daha net görülebilmesi için yardımcı olmak istedim. Yazısının kişisel olmayan kısımlarını ise, çok daha geniş plânda ve ilkeler düzeyinde yanıtlamak, başka bir yerde tartışmak istiyorum.

SÜLEYMAN BULUT

rak kendi yorumuyla «b. yazıda dönemi konu edilen yazarların önüne yaşayan/yaşamayan ikilemi konmakta ve alternatif olarak 'bizzat' yaşayanlar önerilmektedir.» şeklinde çarpıtan ve bu çarpıtılmış yorumdan hareketle «bizzat yaşamak... fiziki olayın içinde olmaktır. Pozitivist - ampirist düşüncenin temel dayanaklarından biridir... Yaşamayı 'zihinsel somut' çerçevesinde gördüğümüz zaman 'fiziki' sınırlamasından da kurtulmuş oluruz.» şeklinde bir güzel «eleştiren (!)» S. B.'un hiç de dürüst davrandığı söylenemez. Çünkü Belge Yayınlarının Yeni Sesler dizisi önsözü aynen şöyledir: «Son günlerde yanlış bir eedbiyat anlayışı egemen oldu. «70'li ve 80'li yılları» ne **zihinsel** ne de gerçek olarak yaşamayan ya da yaşayamayan kimi yazarlar.» Burada önsözün tamamını olduğu gibi almaya gerek duymadım. Amacım bu önsözde «zihinsel» yaşama olgusunun yeraldığını göstermektedir. Bu da gösteriyor ki S. B. dürüst bir eleştiri yapmamaktadır. Önce önsözün kendisini yorumlayıp bu önsözü bir güzel «pozitivist - ampirist» olmakla eleştirmektedir. Ve ardından «yaşamak mı yazmak mı ikilemi yanlış» diye belli doğruları sıralayıp, Marks'ı örnek göstererek «işi bitirmektedir» (!)... Ve ben tam bu noktada «Edebiyat Dostları» adındaki «Dostları» sözcüğünün çıkarılmasını önermeye hak kazanıyorum.

Belge'nin önsözünde anlatılmak isteneni anlamak yerine böylesi çarpıtmalarla bir eleştiri yapmak aslında «edebiyatçılık»la da pek bağdaşmıyor. En azından bir sanatçı dürüstlüğü beklemeye hakkım olduğunu sanıyorum.

Aslında Belge'nin önsözündeki amaç açıktır. Eleştirilen yazın Eylülist yazındır. Belge, Eylülist yazının karalamalarına karşı karalananların yazınsal ürünleriyle gerçeklerin ortaya koyulmasını amaçlamıştır. Belge'nin yayınladığı yazınsal ürünler, ilk elde 12 Eylül'ün yoğun ve karalayıcı propagandaısna yanıt vermeye çalışan ama bunu yaparken sanatsal kaygılar da taşıyan ürünlerdir.

Ülkemiz yaşayanların az yazdığı ve yazanların yaşamın içine az girdiği bir ülkedir. Böyle bir ortamda yaşayanların yazmaya yönelişini bir olumluluk olarak nitelemek gerekirken, yaşayanların yazmasını küçümseyen boş tavırların anlamsızlığı açıktır. Ülkemizde yazanların yaşamın içine yöneldiğini görmek ne kadar sevindiriciyse, yaşayanların yazmaya yönelişini görmek de o kadar sevindiricidir. «Yaşamak - yazmak» ancak bu şekilde bir ikilem olmaktan çıkacaktır. Belge'nin Yeni Sesler dizisi bu doğrultuda olumlu bir girişim olarak nitelenmelidir. S. B. konunun bu yanını geçiştiriyor.

S. B.'un «Edebi Ürün» tanımlamasındaki anlayış da başta değindiğimiz yanlış sanat anlayışının bir devamı olarak görünüyor. S. B., edebi metnin başarısını okuyucuya «yeniden üretme imkânı» vermesiyle ölçüp, klasiklerin bugün yeniden okunmasını sağlayanın da bu «imkân»da yattığını ve yine edebî metni «var eden» şeyin «metin içinde yaşanan toplumsal güç ilişki ve çelişkileri» olduğunu söylerken; ve «metin içinde de düşünceyi metnin maddi ilişkileri belirler» derken ve bu noktada yazarın kendi düşüncelerini metne sokmasına karşı çıkarken sanatı kendi içinde kapalı bir devreye dönüştürme tehlikesinin doğduğunu göremiyor. Sanat ürününü bir yanıyla kendi sanatsal iç ilişkileriyle ölçmek kuşkusuz zorunlu ama tek başına asla yeterli değildir. Böyle yapmak eksik bir sanat anlayışı içine düşmek anlamına gelir.

Aslında S. B.'un Yeni Sesler dizisinin ürünlerine ilişkin olarak belli sanatsal kaygıları dile getirmesi tek başına eleştirilebilecek birşey değil, hatta böyle kaygılarımızın olması genelde sanatsal gelişim ve zenginleşme, özelde de Belge'nin ürünlerinin yazarları için geliştirici bir işlev görebilir. Ama sanatsal ve siyasal kaygıları bir bütünlük içinde ele almak kaydıyla. S. B.'un konunun siyasal yanını geçiştirdiği veya yadsıdığı görülüyor. (S. B. ile tam bu noktada, Ana, Demir Ökçe, Ve Çeliğe Su Verildi, vb. kitaplar konusunda yollarımız ayrılıyor. Ben bu kitapların birçok olumlu işlevinin olduğunu düşündüğüm gibi, olumlu devrimci tiplerin temel alındığı bu kitapların yaşamı belli bir yönüyle ve olumluya yönelik olarak yansıttığını da düşünüyorum.) Şimdi «siyasetin burda ne işi var?» denilemez. Çünkü deyim yerinde ise «sapına kadar» var. Zaten tartıştığımız Yeni Sesler dizisi kitapları «doğrudan siyasetçiler»in kendi yaşamlarını yansıtan ürünleridir.

Şimdi bu noktada, bu ürünleri, içinde doğdukları siyasal - toplumsal - tarihsel koşullardan yalıtmak olanaklı mıdır, sorusunu sorabilirim.

Bir yandan 12 Eylül ve onun her düzeydeki zincirlerinden boşanmış saldırganlığı ve siyasal karalamaları, diğer yanda bu saldırı ve karalamaların üzerlerinde en çok yoğunlaştırıldığı devrimci insanlar. Bu karşıtlık içinde doğacak sanatsal ürünlerin ilk elde bu karşıtlığın dolaysız yansıtıcıları ve Eylül karalamalarına birer yanıt olacakları açıktır. Ve zaten bu ürünlerin yazarları da bunu açıkça dile getiriyorlar.

Bu ürünleri öncelikle bu işlevleriyle ele alıp görmek gerekir. Ama bu tutum bu ürünlerin sanatsal düzeyde bir eleştirisinin geçiştirilmesini gerektirmez. Bu ürünlere yönelik sanatsal kaygıların siyasal kaygılar kadar önemli olduğu açıktır. Sanatsal değerleri yönünden, Yeni Sesler'in bu ilk ürünlerinin, yazarlarının ilk kitapları olmalarından ileri gelen çeşitli eksiklikleri taşıdığını söylemek doğallıkla yerinde bir eleştiri olur. Ama bu ürünlerde doğru bir çıkış ve sanatsal anlayış çizgisi olduğunu ve bu çizginin yaşamdan zihinsel veya fiziki olarak kopuk sanat anlayışlarına alternatif bir öz taşıdığını da görmek gerekir. Ama kuşkusuz bu alternatif anlayış kötü bir sanatsal düzeyde «icra» edilirse, ya da kendine uygun ve bu alternatifin gereksinimlerini karşılayacak sanatsal araçları geliştiremez veya önceki araçları kendine uygun olarak dönüştüremezse kendini gerçekleştiremez. Bu tıpkı artı-değerin meta satılmadıkça kendini gerçekleştirememesine benzer.

Bütün bunlar bir bütünlük oluşturuyor. S. B. ve E. D. işte bu bütünlüğü kavrayamıyor. Bu bütünlüğü kendini oluşturan parçalardan birine indirgeyerek eksik ve bu noktada da yanlış bir sanat anlayışı içinde düşüyor.

Bu noktada S. B.'un «Bir Avuç Şiir»e yönelik eleştirilerine geçmeden önce Akif Kurtuluş'un E. D.'nın yine bu 12. sayısında yer alan «Hangi Alternatif» başlıklı yazısına birkaç değinmede bulunmak istiyorum. Akif Kurtuluş, bu yazısına, Yeni Sesler dizisinin kitaplarının siyasal özünü boşaltarak, Yeni Sesler dizisini «Cezaevi edebiyatı» niteliğiyle sınırlayarak başlıyor. A. K.'un bu yazısı aslında üslup olarak da, niyet olarak da olumsuz. Yayınevinin tavrını «kompleksli ana-baba» tavrına benzeterek ne yaptığını sanıyor? Bu yolla, A. K., ancak kendisini küçültebilir. A. K., bu yazısının sonlarına doğru ise kafasını Ayşe Hülya'nın «Dövüşenler Konuşacak» kitabının arka kapağındaki tanıtım yazısında geçen «eşi Doğan Özzümrüt...» cümlesindeki «eşi» sözcüğüne takarak «aile» konusunda fetvalar vermeye başlıyor. (A. K.'un «aile» konusunda Lenin'in yazılarını okumasını tavsiye etmekten başka yapacak birşey yok.)

Aslında A. K.'un yazısı, öncelikle eleştiri anlayışı konusunda eleştiriye tâbi tutulmalıdır. A. K. ilerletici ve dürüst eleştiri yapmayı bilmiyor. Art niyetli bir eleştiri çizgisi izliyor. Eleştirisi, bir yayınevini ve yayın çizgisini kolaycı yoldan «mahkûm etmek» amacını taşıyor. Kendilerine yer bulamayanların, dolu yerleri boşaltmaları gerekiyor. Sorun da buradan çıkıyor. Sonuçta bu nokta eleştirinin biçimini de, özünü de belirliyor. Bu nedenle A. K.'un yazısı üzerinde uzunca durmaya gerek duymuyorum. Ayrıca, A. K.'un yazısı temelinde sürdürülecek bir tartışmanın sanat hanesine hiçbir şey kazandırmayacağını düşünüyorum ve bu nedenle de verimsiz bir tartışmaya satır ayırmanın gereksiz olduğuna inanıyorum.

Şimdi tekrar S. B.'un yazısına, «Bir Avuç Şiir»le ilgili eleştiriyi yanıtlamak için dönebiliriz. S. B.'un «Bir Avuç Şiir»e yönelik «a. Devrimci şiir, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, ... hayatın şiiridir. E. Ergün düşüncenin şiirini yazmaya çalışıyor» eleştirisine rastlayınca önce şaşırdım. S. B.'un böyle bir sonuca nasıl ulaştığını anlamak ilk elde mümkün değil. Ama sanıyorum, bu eleştiri E. D.'nin anlayışının özünü oluşturan «dünya görüşü sanata sokulmamalı» anlayışının, diğer sanat ürünlerine klişe bir eleştiri olarak getirilmesi alışkanlığından kaynaklanıyor. Ben dünya görüşünün bizzat ürüne de doğrudan girebileceğini düşünüyorum. Örnek mi? Tolstoy'un Diriliş'i, Çernişevski'nin Nasıl Yapmalı'sı (tabiî E. D. Nasıl Yapmalı'yı sanattan sayıyorsa, kimbilir belki de saymıyordur, ne de olsa Çernişevski'nin kitabı neredeyse bir dünya görüşünü anlatmayı amaçlayan bir kitap) ve Nazım'ın pekçok şiiri. Örneğin sormak istiyorum: Nazım'ın «yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür/ve bir orman gibi kardeşcesine» dizelerini E. D. ve S. B. sanattan saymıyor mu? Acaba Nazım bir «dünya görüşünü» böylesine özlü iki dizeyle ifade ettiğinde «sanatsal bir suç (!)» mu işlemiş oluyor?

Aslında «Bir Avuç Şiir»de düşüncenin şiirinin yazıldığı eleştirisi de yanlış. Çünkü «Bir Avuç Şiir» fazlasıyla «hayatın şiiri». Ama belki S. B.'un hayatı başkadır ve bu nedenle benim yaşayıp yazdığım hayatı «hayat» saymamaktadır. Bu durumda ben «hayat» değil «dünya görüşü» yaşamış olmaktayım. Ama «dünya görüşü» olarak yaşanamayacağına göre demek ki yaşamamışım... vs. vs. Bu kadar eğlence yeter. Amacım S. B.'un saçmalığının net olarak görülmesi.

S. B.'un diğer eleştirisi «Bir Avuç Şiir»in şiir dünyasının «basit ikilemler üstüne kurulu» olduğu eleştirisi. Eğer 12 Eylül sürecini en uç noktalarında yaşayıp, bu süreçte karşıtların ak-kara olarak uç nokatlarda şekillendiğini görmeseydim bu eleştiriyi bir noktada haklı bulabilirdim. Ama «Bir Avuç Şiir» böyle bir süreçteki yaşamın şiiri. Bu süreçte «iyiler - kötüler», «düşmanlar - dostlar», «devrimciler - hainler», «umut - umutsuzluk» vs. türünden net ikilemler yaşadı insanlar. Eylül'ün bütün azgınlığıyla teslim almak için saldırdığı bir dönemde şiir, bu karşıtlıkları ortaya koyarak, iyinin doğrudan bir savunusunu net bir dille yüklenmek durumundadır. İşte S. B.'un göremediği veya anlamak istemediği şey bu.

Ama «Bir Avuç Şiir» bir ilk üründür ve belli eksikleri vardır. Bunu biliyorum. Örneğin S. B.'un «c.» şıkkında getirdiği eleştiri bu anlamda doğru. Ama S. B. bu noktayı yanlış bir anlayışı savunmak için kullandığından ve bu temelde eleştirisinde dürüst olmadığından bu eleştirisini ilke düzeyinde reddediyorum. Eleştirinin «d.» şıkkı için de bunu kısmen söyleyebilirim. «Kısmen» diyorum, çünkü bu eleştiri kısmen doğru.

Ayrıca şunu da belirtmeliyim: E. D.'de yer alan şiirlerin sanatsal yönden «Bir Avuç Şiir»i aştığı da söylenemez. Kaldı ki pek de anlaşılır olmayan bu şiirlerin çizgisini benimsememe olanak yok. Bu şiirlerin «sanat araçlarını dönüştürme» adına toplumsal pratikten kopmaya varan bir anlayışın ürünleri olduğunu düşünüyorum.

Son olarak E. D.'nin bu 12. sayısının son sayfasındaki «En Devrimci Gerçekçi Şairlere Çağrı» başlıklı komik yazı üzerine bir not düşmeliyim. Bu «en edebiyatçı(!)» «dostlarımız (!)», böylesi gülünç yazıların edebiyat dostluğuna pek yakışmadığını görmeliler.

Ve tekrar baştaki tartışmaya dönerek son bir not düşmek istiyorum: «içeriği ne olursa olsun bir bilinçlilik biçiminin... bir maddi pratiği (sanat üretimini) belirlemesi»ne «idealizm» damgasını vururken dikkat edin. İçeriğine bakmaksızın diyalektik maddeci dünya görüşünün sanat pratiğini belirlemesini reddetmek insanı idealizme götürür. Ayrıca, böyle bir anlayışla «devrimci teori olmadan devrimci pratik olmaz» diyen Lenin'i de anlayamaz ve ona bile «idealist» deme yanlışlığına (ya da gafletine) düşebilirsiniz.

Evet, Edebiyat Dostları kimin dostu olacağına karar vermelidir.

ERSİN ERGÜN

BİR ÇAY CENNET BİR ÇAY CİNNET

YER O YER
SAAT O SAAT
adınkaç numaranne babanniye annenkim
şapkalanmış A'dır üç öğün kimlik öğütür

YER O YER
SAAT O SAAT
kalK : adınkaç numaranniye
surata çarpılacak ismin vardır, gögözünü kakaçıran ismin vardır

YER O YER
SAAT O SAAT
dosyam beni bekler : adınkaç numarankim
dardır, güneşi katlayıp içime batırırım
....
bir biz zamiri vakit kaybetmeden pantolon çıkarır, onlar kelime-öteden beri yok
bir kendin bağlayabilmemiş ok, bir sorun açılabilmez dilbilimsel parantez içidir

denizatından düşmüş tahta oğlum-mücahit
içiçine kokonuşur, paltolar dizilirim dibine duvarın odaya

bir kork filminde siyah-beyaz, karanlığım
bir polisiye filmi bu, malûm ve maktûlüm

şuradan şuraya kadar bir 1
bir 1 oraya kadar, hesap makinalarını bozduran bir 1. O kadar
....
kopuşmanın rengi kolaydır. Ötesi çay uzatırlarsa; ya ..mazlarsa?
içiçine tartıştırmalar; sırtımdan duvardibim düşer üşürürüm

—afedersiniz ben sayın bayalbay neyimdir?
içerizriz içmeyizyiz —ben bilmeyiz jandarmaya sor

çay mı dedim? çay demedim mi? birşey mi dedim?
demokrasilerde çay varmış orada demokratlar çay içermiş

siz bayım içmeksemezseniz ben biliyorsunuz midem...
içilir çay oğlum-tahta, bilirim içilmez
....
arkaarkana bakabaka mı bilirsin bıraktığına
salına da gidersin, kasket ve tespih örter

iyi günlerler bayalbaybay
düdük çalmayı seven suçlu çocuklar vardır

bir daha, bir hiç daha hiç bir şey dişleyemeyeceğim
iyi yalnızlıklar bahanederdin güzel şiirler okur

senle ben salınmışız, buruntum yürür beni seni yere
kasket ve keyfiyet sırıtır kelimizi

belli ki
şarkının ortasında piyanonun tuşlarında annenin eli

bir su kumrusu bir kız kalbi kadıköye kadar şarkı söyler
şarkının ortasında sesinin tellerinde annenin eli

ENİS AKIN



Sahibi ve Yazıişleri Müdürü : Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri : Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. **Yazışma Adresi : Adalet ÇUTSAY** P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı : ÖZAL Basımevi **Dağıtım :** Dönem Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi :** 800 TL. **Yurtdışı :** 3 DM. **Yıllık abone bedeli :** 8000 TL. **Yurtdışı yıllık :** 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.